La cinefilosofía está de moda, aunque con demasiada frecuencia se busca en ella la simple ilustración de pensamientos ya habituales. Si el encuentro de Michel Foucault con el cine es ignorado, acaso lo sea porque no autoriza semejante actitud.

Foucault nunca escribió libro alguno sobre cine, pero dejó una decena de textos y de entrevistas diseminados en los *Dits et Écrist*. Aquí se reúnen grandes extractos de ellos, que permiten hacerse una mejor idea de su encuentro con el séptimo arte. El filósofo no se muestra aquí como poseedor de una verdad dominante; pero en ciertos filmes descubre una manera de encarar problemas que, por otra parte, él trabaja como filósofo y como historiador.

Este libro es la primera tentativa de hacer un balance sobre ese encuentro poco conocido. Aquí vemos que el cine permite elaborar un nuevo concepto de acontecimiento; explorar un cuerpo descargado de su organicidad; percibir una historia sin víctimas ni héroes, a partir de microprocedimientos de los que no necesariamente somos conscientes y que, sin embargo, deciden acerca de cambios profundos en la comprensión que podemos tener de nosotros mismos. Pensar de otro modo para ver de otro modo, y ver de otro modo para pensar de otro modo.

Patrice Maniglier es profesor agregado en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Essex en Inglaterra.

Dork Zabunyan es profesor agregado en Estudios Cinematográficos en la Universidad de Lille 3 en Francia.

I.S.B.N. 978-950-602-641-7

9 789506 026417

Nueva Visión

Foucault va al cine

Patrice Maniglier y Dork Zabunyan

Patrice Maniglier y Dork Zabunyan

Foucault va al cine

Con textos inéditos en español

Claves

Perfiles

Patrice Maniglier
Dork Zabunyan

Foucault va al cine

Colección Claves
Dirigida por Hugo Vezzetti

Patrice Maniglier
Dork Zabunyan

Foucault va al cine

Con textos inéditos
en español

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

Maniglier, Patrice
Foucault va al cine / Patrice Maniglier y Dork Zabunyan - 1ª ed. - Buenos Aires: Nueva Visión, 2012
144 p.; 20x13 cm. (Claves)

ISBN 978-950-602-641-7

Traducción de Víctor Goldstein

1. Filosofía. I. Dork Zabunyan. II. Goldstein, Víctor, trad. III. Titulo.
CDD 190

Título de los originales en francés:

Foucault va au cinéma
© Bayard Éditions, 2011

«Anti-Rétro», «À propos de Marguerite Duras», «Sade, Sergent du sexe», «Sur *Histoire de Paul*», «Entretien avec Michel Foucault», «Le retour de Pierre Rivière», «Les matins gris de la tolérance», «Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux cotidiens» y «Conversation avec Werner Schroeter»
© Editions Gallimard 1994

Traducción de Víctor Goldstein

ISBN 978-950-602-641-7

Toda reproducción total o parcial de esta obra por cualquier sistema –incluyendo el fotocopiado– que no haya sido expresamente autorizada por el editor constituye una infracción a los derechos del autor y será reprimida con penas de hasta seis años de prisión (art. 62 de la ley 11.723 y art. 172 del Código Penal).

©2012 por Ediciones Nueva Visión SAIC. Tucumán 3748, (C1189AAV) Buenos Aires, República Argentina. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

Introducción
LOS MONTAJES DE MICHEL FOUCAULT

La cuestión de las relaciones entre el cine y la historia fue abundantemente tratada en estos últimos años. Curiosamente, el nombre de Michel Foucault está poco más o menos ausente de estos trabajos. Aunque él no redactó un ensayo sobre las imágenes animadas, hablando con propiedad, y cualquiera que fuese la insuficiencia de la bibliografía sobre este punto, medianamente se sabe que Foucault de vez en cuando también se cruzó con el cine: la Cinemateca Francesa llegó incluso a organizar un festival, bajo el título «Foucault-Cine – Imagen memoria, imagen poder», consagrado a este encuentro.[1] Sin embargo, parecería que a nadie se le ocurrió confrontar de manera un poco sistemática esos dos «encuentros». El objeto de este libro, en suma, es paliar esa falta.

Ya que es realmente desde el punto de vista de la historia como Foucault intervino primero a propósito del cine. El primer texto donde explícitamente se habla del tema lo prueba. Realizado en 1974 en la forma de una entrevista a iniciativa de *Cahiers du cinéma*, titulada «Anti-Retro», interroga a Foucault sobre ciertas modalidades de ocurrencia y de remanencia del pasado, y de un pasado muy particular, el de la Segunda Guerra Mundial, tanto sobre la Ocupación como sobre la Resistencia en Francia, que Foucault reubica en una distinción sobre la cual tendremos que volver, entre formatos épicos o narrativos de la historiografía oficial, por un lado, y formatos incesantemente opuestos y siempre por reconquistar de lo que él llama una «memoria popular de las luchas», por el otro.

[1] Esta presentación tuvo lugar del 22 al 31 de octubre de 2004, en ocasión del vigésimo aniversario de la desaparición del filósofo.

El encuentro de Foucault con la imagen animada adquiere su necesidad precisamente en el terreno de una historia que entabla inseparablemente un relevo con el presente: es tan profunda, tan real, que da lugar a lo que se puede esperar de una discusión entre la actividad filosófica y una práctica artística, donde la primera no se contenta con tomar a la segunda por objeto, sino que descubre en ella sus propios problemas, de manera que una y otra se reinventan según montajes o cortocircuitos que vuelven a lanzar a cada una allí donde no sospechaba ir. Por ejemplo, algunos críticos de *Cahiers* y luego un realizador (René Allio) se hacen cargo del problema planteado en 1973 por Foucault con la edición de las memorias de Pierre Rivière: una «persona, sin tener la palabra, la toma», y rompe con todos los dogmatismos del discurso; inversamente, Foucault encuentra en el cine de Marguerite Duras o el de Werner Schroeter una nueva manera de «des-organizar» los cuerpos, preludio para un nuevo uso de los placeres.

Lo que nos conduce a decir una palabra sobre la naturaleza del diálogo entre filosofía y cine que anima a *Foucault va al cine*. Es un hecho, la «cine-filosofía» está de moda. Son incontables ya las publicaciones tanto en francés como en inglés que pretenden pensar con el cine o filosofar en la imagen. Sin embargo, este entusiasmo es masivamente dominado por una actitud que consiste en buscar en los filmes ilustraciones de tesis filosóficas: encontraremos la caverna de Platón en la «Matriz» de los hermanos Wachowski (*Matrix*) o el psicoanálisis de Lacan en las angustias de Hitch-cock. Si el juego puede tener virtudes de entretenimiento o pedagógicas, no se ve bien lo que puede suministrar que sea realmente nuevo: los aspectos propiamente fílmicos son desdeñados en beneficio del hecho narrativo, y el lector de Platón sabe de antemano que no aprenderá más de él yendo a encerrarse en las salas oscuras. ¿Puede hacerse algo mejor? Tal vez.

Basta con recordar que es posible preguntar a los filósofos no sólo que nos digan lo que hay que pensar sino también y, acaso, sobre todo formular las exigencias de un pensamiento en acto, sin que por eso sea orientado en un sentido o en otro; del mismo modo, el cine no se contenta con representar acontecimientos, nos enseña a ver de otro modo sin necesariamente forzar la mirada. En consecuencia, es posible enfrentar no los contenidos sino las operaciones —por un lado,

del concepto, por el otro, de la imagen—, confrontar trabajos filosóficos y obras cinematográficas no como dos maneras de decir la misma cosa en medios distintos sino como dos abordajes que encaran un mismo problema en función de sus respectivos modos de expresión. El universo de un filósofo, pues, puede encontrar algo más y mejor en el cine que la ilustración de verdades a las que el concepto ya daría acceso; insistamos: puede encontrar allí un compañero, un rival, una inspiración, donde se experimente lo que quiere decir; concretamente, pensar distinto.

Pensar distinto: la frase es de Foucault. Ciertamente pueden buscarse, en la historia del cine, filmes que ilustren las tesis de Foucault sobre la locura, las sociedades disciplinarias o la prisión. Se los encontrará. Pero también puede observarse que Foucault buscaba ante todo otra manera de hacer historia, una historia que, sin someterse a la linealidad de una narración, en todo caso tendería a poner de manifiesto *acontecimientos*. Después de todo, se trataba de decir lo que estaba ocurriendo en el «borde» de nuestro presente, aquello de lo que eventualmente éramos contemporáneos, sin, no obstante, ser sus héroes. Pero deslindar acontecimientos sin narrar una historia, sin encerrarlos en el hilo de una narración donde héroes movidos por valores y confrontados con una situación la transformarían mediante una acción reconciliadora, mostrar todo un mundo de transformaciones no humanas en ocasiones en el límite de lo perceptible, ¿no fue esto una de las promesas del cine? El mismo Foucault vio que el cine daba paso a la posibilidad de captar esa historia «molecular» que no cree en la libertad de los humanos dueños de su destino ni en la eficacia de las grandes estructuras inconscientes, pero que se ocupa de esos «microprocedimientos» de los que no somos conscientes y donde se deciden sin embargo algunos de los cambios más profundos de nuestra relación con nosotros mismos y con el mundo, que, además, percibe ese «polvo de la batalla» que trataba de reconstituir detrás de las grandes periodicidades de los cambios de régimen o de leyes. Una historia no heroica que, en muchos aspectos, repercutía la naturaleza misma de los «acontecimientos» que fueron los de Mayo del 68.

A partir de entonces, las cuestiones que recorren *Foucault va al cine* podrían formularse así: ¿en qué sentido el cine autoriza a hacer historia de otro modo? ¿Permite apreciar y mostrar, en su acondicionamiento a la vez inesperado y ri-

guroso, esos pequeños elementos que constituyen el engranaje de lo que Foucault llamaba una «tecnología de poder»? ¿Puede contribuir a una crítica de nuestro presente que le expone lógicas que otros modos de representación sólo pueden malograr? En otras palabras, se tratará de considerar lo que el cine es susceptible de aportar a todos aquellos que, en la actualidad, pretenden seguir de una u otra manera el proceder arqueológico seguido en su tiempo por Michel Foucault y, paralelamente, examinar los problemas que este proceder permite suscitar en el nivel de la imagen cinematográfica, sus componentes, su evolución, sus mutaciones. Nuestro punto de partida es y sigue siendo, en los dos estudios que componen este volumen, la decena de textos que el filósofo consagró a las imágenes en movimiento del cine. Por supuesto, sus grandes obras serán convocadas al correr del análisis —de *La arqueología del saber* a *El uso de los placeres,* de *El orden del discurso* a *Vigilar y castigar*—, pero desearíamos que nuestro propósito no se limitara a establecer simplemente pasarelas entre diferentes partes de la obra, de las que forman parte los «dichos y escritos» sobre el cine. En otros términos, querríamos salir de la comodidad de la exégesis y situarnos en el nivel de los *efectos* producidos por esas entrevistas, «conversaciones» y otros artículos de Foucault sobre el cine.

Esquemáticamente, cuatro efectos se destacan de las páginas que van a seguir: efecto sobre la crítica del cine, que hace un uso operatorio del pensamiento de Foucault con miras a comprender las modificaciones que afectan a su propia voz sobre los filmes, y correlativamente sobre la historia del cine; efecto, luego, sobre la teoría y la estética del cine, porque aunque Foucault no explore las cuestiones de paradigma o de esencia, la idea de una especificidad del cine como arte insiste claramente en las entrevistas, ya sea que la imagen animada se refiera a las relaciones de poder, al comportamiento amoroso o incluso al relato de una lucha; efecto, lo dijimos, sobre la práctica de la filosofía, en la medida en que, en este caso, los textos sobre el séptimo arte van a servir aquí para extraer, es decir, para fabricar un concepto de acontecimiento que va a ilustrar a cambio la metafísica que le corresponde en Foucault; efecto, también, sobre la investigación histórica, puesto que al correr de varias entrevistas se transparenta una ensambladura entre el cine y los saberes investidos por el archivista, ensambladura anhelada por Foucault, llegando

incluso a sostener que el primero es susceptible de «recalificar» a los segundos.

Se podría encarar un quinto efecto, que a todas luces no se puede anticipar: el efecto potencial producido por los escritos o comentarios de Foucault sobre los mismos realizadores. Ni adaptación decorativa de una época atravesada por uno de los libros (edad clásica o sociedad disciplinaria), ni reconstitución de idéntica manera de los archivos consultados en biblioteca (¿un filme sobre los «hombres infames» del siglo XVIII?), ni retrato fabulado de Foucault como filósofo, sino un filme que se haría cargo, en otra situación, aquí o en otra parte, de uno de los cuestionamientos enunciados por Foucault y que a la presente obra, en la intersección de la filosofía, de la historia y del cine, le gustaría llevar a la luz.[2]

PATRICE MANIGLIER
Y DORK ZABUNYAN

[2] Señalemos que *Foucault va al cine* es acompañado por una programación de filmes que se llevará a cabo en la Villa Arson de Niza de febrero a junio de 2011. Organizada de común acuerdo con la asociación «L'ÉCLAT» (polo cine de la Región PACA), esta programación comprende más de cincuenta filmes que, justamente, se proponen retomar a partir del cine, incluso aquel más contemporáneo, los problemas tratados en su tiempo por Foucault.

LO QUE PUEDE UN FILME: FOUCAULT Y EL SABER CINEMATOGRÁFICO

Dork Zabunyan

En un pasaje del diccionario de los años setenta propuesto por *Cahiers du cinéma* en su número de junio de 1981, Serge Daney declara que Michel Foucault sigue siendo «para [ellos] una referencia constante, irremplazable, esencial». ¿Cómo comprender esta presencia ante cinéfilos de un filósofo que, cuando habla de cine, en ocasiones afirma no conocer nada de «la estética» de los filmes?[3] Cualquiera que sea la malicia de una confesión que oculta una relación real con las imágenes en movimiento sin embargo desdeñada por parte de los comentadores, es posible expresar por lo menos tres razones para explicar ese entusiasmo por el autor de *Las palabras y las cosas*, en vida y más allá. En primer lugar, hay que considerar la manera en que el trabajo de Foucault alimentó directa o indirectamente varias críticas y a varios realizadores en la línea de *Cahiers du cinéma*: Jacques Rivette, que es su redactor en jefe entre 1963 y 1965, descubre con entusiasmo el *Raymond Roussel,* aparecido en 1964. A fines de los años sesenta, otros redactores no vacilan en dirigirse a Vincennes para asistir al seminario de Foucault. Otros más, como Jean Narboni, vuelven a pensar en la noción de autor en el cine a partir de los textos del filósofo donde se habla de esa «escritura sin sujeto vislumbrada en Beckett, Kafka o Mallarmé;[4] un aporte inmediato que autoriza retrospectiva-

[3] Interrogado sobre el film de H. J. Syberberg *Hitler, un film d'Allemagne*, Foucault afirma en una entrevista: «No hablo de la estética del filme, de la que nada conozco», precisamente cuando, como lo observan los editores de *Dits et Écrits* como preámbulo a esta entrevista —«Los cuatro jinetes del Apocalipsis y los gusanillos cotidianos»—, «Foucault conocía toda la filmografía de Syberberg».

[4] Sobre estos puntos de historia, véase A. de Baecke, *Les* Cahiers du

mente a comprender el alcance formal y crítico de la «política de los autores» iniciada por *Cahiers du cinéma*, retomada en esos mismos años por la revista en función de lo que ocurre en el campo literario, hasta en el *Nouveau Roman*: hablando con propiedad, no es la figura del autor —el autor que firma la obra, acondiciona sus componentes, le confiere un estilo— la que está «muerta», es la «función-autor» la que desplaza la práctica del arte sobre un sujeto identificado con la primera persona y, mediante ese desplazamiento, impide tomar la medida de funciones creadoras donde la conquista de lo impersonal es indisociable de una intensificación de la experiencia.

Un segundo acontecimiento, porque es un acontecimiento, bosqueja las bodas de Foucault y del mundo del cine. El mundo de los críticos, ante todo, aquellos de *Cahiers du cinéma*, una vez más ellos, que esta vez solicitan a Foucault en persona y le piden intervenir en el arte de las imágenes animadas: será la entrevista «Anti-Retro» en el número del verano de 1974. Llevada a cabo por Pascal Bonitzer, Serge Daney y Serge Toubiana, esta entrevista se produce en un momento particular de la historia de la revista, que entonces desearía desprenderse de los «años Mao» que acaba de atravesar, demasiado dogmáticos para estos redactores, demasiado confortables también, puesto que *Cahiers* de esa época anticipan las sacudidas de la actualidad sin poseer la modestia necesaria que los autorizaría a percibir toda su complejidad. En un contexto político dominado por la elección sedativa de Valéry Giscard d'Estaing a la presidencia de la República, apelar a Foucault puede comprenderse también por la voluntad de sustraerse a una posición crítica exageradamente determinada respecto de la historia presente, y la preocupación, correlativamente, de desembocar en un discurso que renueve los asideros sobre lo real sin restaurar una postura de saber que malogra tanto las luchas de un período movido como la representación imprevisible de esas luchas en el cine. Para Toubiana, «el aporte esencial de Foucault en esta entrevista de *Cahiers du cinéma* se concentra sin duda en la crítica de una visión marxista del poder, restrictiva y mecánica, de tendencia estrictamente económica».[5] Por otra parte,

cinéma: *Histoire d'une revue*, t. II, París, Cahiers du cinéma, 1991, pp. 78, 211 y 219.

[5] S. Toubiana, «Michel Foucault et le cinéma», en *Michel Foucault, la littérature et les arts,* París, Kimé, 2004, p. 192.

fuertemente fortificados contra una «moda retro» que fosiliza sobre las pantallas un pasado todavía vibrante —la Segunda Guerra Mundial, sus compromisos, sus colaboraciones—, los redactores de *Cahiers* deciden encontrarse con Foucault para escuchar su opinión sobre dos filmes estrenados casi simultáneamente en los cines, *Lacombe Lucien,* de Louis Malle, y *Portero de noche,* de Liliana Cavani, símbolos de esa «moda retro» que impide todo involucramiento de la historia en el presente, aun de sus páginas más oscuras, al mismo tiempo que torna inaudible la palabra de aquellos que, incluso deshechos, supieron escapar, así no fuera más que un instante, a los retos de un poder omnisciente.

Las memorias de Pierre Rivière: una «contraprueba» para la cinefilia

La doble exigencia que conduce a *Cahiers* a encontrarse con Foucault —rechazo de un discurso dominante sobre la actualidad y su miríada de combates, rechazo de una «moda» que anula los puntos de fuga o las discontinuidades en la historia— encuentra en parte su origen en una obra presentada por el filósofo en 1973, cuando examina en el Colegio de Francia los lazos entre psiquiatría y justicia penal: *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...,* esas memorias «redactadas por el mismo acusado, campesino de unos veinte años de edad que pretendía saber apenas *leer y escribir* y que había emprendido, durante su detención preventiva, la tarea de dar *detalle y explicación* de su crimen».[6] Lo que impacta a los redactores de *Cahiers* en este libro es el poder de análisis de una escritura que, sin apoyarse en ningún saber preestablecido, se convierte no obstante en el receptáculo de relaciones de poder (judicial, policial, médico, etc.) y determina, incluso a su pesar, una

[6] M. Foucault, «presentación» de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, París, Gallimard, col. «Folio», 2008, p. 14 (subrayado por Foucault). [Hay versión en español: *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...*, trad. de Joan Vinyoli Sastre, Barcelona, Tusquets, 2001. (Nota: sólo se darán las referencias completas de los libros traducidos cuando sean citados en las llamadas al pie con sus propias referencias. Para el resto de las obras mencionadas en este libro, el hecho de tener su título en español significa que ha sido traducida. Cuando no sea éste el caso, se mantendrá el título original.)]

interrupción de los saberes constituidos. He aquí una palabra que no pertenece a ninguna doctrina, y por esa no-pertenencia crea el vacío a su alrededor al tiempo que anuncia, más allá del crimen del que da testimonio, el bosquejo de una voz irrecuperable; voz que, como lo escribe Foucault, desbarata «el conjunto de las tácticas por las cuales se trata de esconder[la], insertarla y darle un estatuto como discurso de un loco o de un criminal».[7]

En el número de *Cahiers* que sigue a la entrevista de 1974, Serge Daney vuelve a encarar las condiciones de existencia de un cine realmente «antirretro» y señala la importancia del proyecto editorial sobre Rivière en el nivel, justamente, de sus efectos potenciales sobre una producción fílmica «de izquierda». Se enuncia ante todo una cuestión desde el filme de Louis Malle: «¿existe, *en el cine* (en ese acondicionamiento específico de imágenes y sonidos), algo que hoy se pueda oponer a Lacombe Lucien? No. Pero en otro campo, a su vez heterogéneo (¿historia?, ¿literatura?), el trabajo de M. Foucault sobre Pierre Rivière suministra una oportunidad de contraprueba al tema de Malle de lo "primitivo, juguete de la historia tonta"». «Contraprueba» que es inseparable de la constitución de una memoria popular (volveremos sobre esto) y que suscita otro problema en cuanto al establecimiento de una ficción que no olvide el pasado, cualesquiera que sean la categoría social movilizada y su presunta alienación. Daney prosigue su interrogación en estos términos, en los que persevera la referencia a Rivière: «¿cómo considerar a Lacombe como otra cosa que un bárbaro (al que le falta humanidad) o que un subdesarrollado (al que le falta la ciencia)? Cuando Foucault habla de Rivière, lo que pone de manifiesto ante todo es que Rivière escribe que si le falta la ciencia, no le pasa lo mismo con el discurso, *ni con la memoria.* Alienado no quiere decir ahistórico».[8] Es en este sentido como la lectura de Pierre Rivière contribuye de rebote a salir de una tradición profundamente amnésica caracterizada en el cine por la «moda retro»; los redactores de *Cahiers* no dicen otra cosa cuando

[7] Ibíd., p. 18. Foucault declara que, sobre el caso Rivière, «los criminólogos, psicólogos y psiquiatras [...] se vieron literalmente reducidos al silencio» («Entrevista con Michel Foucault»).

[8] S. Daney, «Anti-Rétro (suite) et fonction critique (fin)», *Cahiers du cinéma*, nº 253, octubre-noviembre de 1974, retomado en *La Maison cinéma et le monde, 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, París, POL, col. «Trafic», pp. 338-339 (subrayado por Daney).

afirman, en la conversación con Foucault, que si «Pierre Rivière es un hombre que escribe, que ejecuta un homicidio y que tiene una memoria totalmente extraordinaria, Malle, por su parte, trata a su héroe como demorado, como alguien que atraviesa todo, la historia, la guerra, la colaboración, sin capitalizar nada». Comparación fecunda, pese a la desemejanza evidente de las trayectorias invocadas, y que esclarece la aparente paradoja del caso Rivière: las memorias despliegan sus meandros y sus estratos a riesgo de provocar el silencio a su alrededor, pero ese silencio no es tanto el efecto de su despliegue imperturbable ya que proviene de un acto insospechable: una persona, «sin tener la palabra, la toma», como lo observan todavía, sobriamente, *Cahiers.* Donde encontramos los lineamientos de un discurso sin referencia, en los antípodas de un ciclo sofocante en cuyo transcurso la revista profería algunas sentencias petrificadas seguidas por una intimidación de la mirada. *Yo, Pierre Rivière...* forma en realidad una «contraprueba» por dos razones: contra una crítica de cine convertida en demasiado rígida u ortodoxa; contra una producción fílmica que «no memoriza nada» (Daney), y por eso mismo se sustrae a las mutaciones de la historia (del pasado al presente, y a la inversa).

«Anti-Retro», por lo demás, debuta por una cuestión de actualidad, que se remite a la «coyuntura política» y de la que depende uno de los aspectos de la «moda retro»: la elección de Giscard, a su vez ligada a la caducidad, cuando no a la muerte del gaullismo, no carece de efectos sobre nuestra comprensión de la Resistencia en Francia; Foucault retoma ese motivo en una relación constante a las luchas contemporáneas, y lo asocia a la elaboración de una memoria de las luchas populares, ya evocada. Una noción que le es solidaria, que tiene relación con ese mismo contexto —«la erotización del poder»—, irriga además las otras entrevistas del filósofo donde se habla del cine. Ya sea implícitamente en «Sade, sargento del sexo» (1975), donde Foucault critica el *Saló* de Pasolini, o entrelíneas en «Los cuatro jinetes del Apocalipsis y los gusanillos cotidianos» (1980), donde discute con Bernard Sobel acerca de *Hitler, un film d'Allemagne,* de Syberberg, un problema calificado de «grave» se plantea con obstinación: «¿cómo amar el poder?», ¿cómo aprehender ese «deseo que se tiene por el poder», que nos hace amar lo que a la vez nos aliena y nos da el sentimiento de gozar de él? Aquí se transparenta el tercer aspecto susceptible de ilustrar la

presencia «constante», «esencial», de Michel Foucault ante ciertos aspectos de la crítica y de la teoría del cine, como lo sugería Serge Daney a comienzos de los años ochenta. No se trata ya solamente de encarar la influencia del trabajo de Foucault sobre los cinéfilos inscribiéndolo en la efervescencia intelectual de los años sesenta y setenta; tampoco de circunscribir los orígenes de esta fuente de inspiración tomando como único punto de referencia la entrevista «Anti-Retro» para *Cahiers*; esta vez se trata de pensar las interferencias entre el cine y la obra del filósofo, en forma paralela a las obras que componen su bibliografía y cuyas problemáticas están más o menos difusas en sus entrevistas y comentarios sobre los filmes. En su momento, el análisis, entre otras cosas, deberá determinar el lugar del cine en el sistema de los saberes según Foucault, y cómo la séptima de las artes opera una «recalificación» de este sistema a partir de la siguiente comprobación: que «el gran corte entre el saber y el arte [está] en vías de desaparecer» («El retorno de Pierre Rivière»).[9]

Momentos de un efecto cine

Sobre este punto, ¿cuáles son los relevos, hasta los cortocircuitos, que pueden existir entre la producción cinematográfica y los libros de Foucault? ¿Encuentran estos últimos en la primera una prolongación de pensamiento que daría testimonio de un auténtico efecto-cine? Asimismo, ¿autoriza la experiencia fílmica un desplazamiento del trabajo filosófico, anunciando eventualmente un fragmento de la obra venidera? Acaba de mencionarse el tema de la erotización del poder: las condiciones de su aparición en la entrevista de 1974 se ubican con seguridad en la óptica del conjunto consagrado a la *Historia de la sexualidad,* y cuyo primer tomo aparece en 1976 con *La voluntad de saber*; «historia de la sexualidad» que además reclama una «serie de estudios referentes a las relaciones históricas del poder y del discurso sobre el sexo»:[10] estudios que conducirán simultáneamente a Foucault a escribir un artículo en 1977 sobre *Comizi d'amore,* «la encuesta sobre la sexualidad» realizada por Pasolini a comienzos de los años sesenta, donde «el ecosistema del sexo» es apreciado según la evolución económica de Italia, la transformación de las costumbres familiares y las modificaciones jurídicas que de esto se desprenden. Los otros tomos de la *Historia de la sexualidad* también se dejan presentir en una «conversación» que precede a su aparición. En un intercambio en apariencia informal con Werner Schroeter de diciembre de 1981, Foucault vuelve sobre *La muerte de María Malibrán,* filme del que ya había propuesto un comentario para la revista *Cinématographe* en 1975 («Sade, sargento del sexo»), y cita *Willow Spring* del mismo realizador; allí se formula sobre todo un pensamiento que entra en resonancia con el trabajo sobre los griegos que está realizando para *El uso de los placeres* y *La inquietud de sí* (ambos aparecidos en 1984). Tras haber distinguido «el amor» de la «pasión» —uno es una aventura convencional de apropiación y de propiedad, mientras que la otra depende de afectos «móviles» y de relaciones «innominadas»—, Foucault reconoce una atención creciente por las manifestaciones de «el arte de vivir», incluso en lo más cotidiano: «No hago diferencia entre la gente que hace de su existencia una obra y aquellos que hacen una obra en su existencia. Una existencia puede ser una obra perfecta y sublime, y eso los griegos lo sabían, mientras que nosotros lo hemos olvidado por completo, sobre todo desde el Renacimiento» («Conversación con Werner Schroeter»).

Las líneas de reflexión entre el cinematógrafo y las obras de Foucault, por supuesto, se anudan en otra parte en la obra, antes de la publicación de los volúmenes sobre la *Historia de la sexualidad.* Hemos indicado cómo la edición de las memorias de Pierre Rivière provocó el deseo de *Cahiers du cinéma* de encontrarse con el filósofo. Sin duda, fue otro libro el que condujo a la revista a organizar en enero de 1976 una entrevista con René Féret, el realizador de *Histoire de Paul,* filme sobre el medio asilar y las relaciones de poder que se tejen entre pacientes y médicos. La puesta en escena de Féret es prácticamente contemporánea de *Vigilar y castigar*, y no es un azar si en la entrevista se habla de un «efecto propio del espacio asilar, de los muros, de la coexistencia, de la jerarquía asilares» de la experiencia fílmica misma, o si Foucault insiste todavía en la «serie de mecanismos y de efectos que son propios del internamiento asilar», de tal manera que ni

[9] Señalaremos entre paréntesis el texto o la entrevista sobre el cine de Foucault cuyo número, correspondiente al de la edición de los *Dits et Écrits*, se encontrará al final del volumen.

[10] M. Foucault, *La Volonté de savoir, Histoire de la sexualité, 1*, París, Gallimard, 1976. [Hay versión en español: *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guiñazú, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina, 2008.]

siquiera decimos: «era como el asilo», sino más bien: «era el asilo» («Sobre *Histoire de Paul*»). O cómo el cine muestra la participación del poder médico en la sociedad disciplinaria, y «toma el relevo» de la escritura al tiempo que produce un efecto distinto: «no ya en el nivel de lo que sabemos», sino en el nivel de nuestras maneras de actuar, de hacer y de pensar, como lo hace notar Foucault en una observación sobre el *Yo, Pierre Rivière...* de Allio que vale para el filme de Féret. A este respecto se dibuja una paradoja cuyos términos conviene analizar: precisamente cuando la separación entre el saber y el arte (entre ellos el séptimo) se vuelve siempre menos evidente, según Foucault, la comparación de ambos no conduce necesariamente al cine sobre el terreno del primero. En otras palabras, si el cine «recalifica» el saber, y si también parece no depender de él, no por ello los «descalifica»: por supuesto, se ubica más allá de lo discursivo, pero no se identifica con lo no discursivo que corresponde a la otra cara del saber en Foucault. Si los enunciados y las visibilidades realmente constituyen sus dos polos, el arte de las imágenes en movimiento, en los textos que el filósofo le dedica, sin embargo, no está captado en el marco del saber y de lo visible que a él se refiere, como ocurre con la pintura con Velázquez al principio de *Las palabras y las cosas*, con Magritte en *Esto no es una pipa* o incluso con Manet (el proyecto monográfico *El negro y el color*). Más adelante mostraremos en qué sentido una recuperación de las imágenes animadas (y de los sonidos) puede efectuarse en el terreno mismo del saber, a través de un «efecto» histórico que deriva del cine mismo o de su capacidad de «transmitir historia» sin tener la pretensión de reemplazarla como «actividad erudita [...] más o menos académica o universitaria» («El retorno de Pierre Rivière»).

La asociación de las palabras «cine» y «saber» es ya un hecho para Foucault, aunque permanezca en espera de actualización, puesto que el orden de las visibilidades, si se ubica en el nivel de lo que sabemos y en varios puntos de rozamiento con los poderes instituidos (como lo muestra «Sobre *Histoire de Paul*»), ese orden se encuentra acondicionado a una experiencia del cuerpo que no se confunde forzosamente con el elemento del saber. A este respecto, nos parece ejemplar la conversación con Hélène Cixous «a propósito de Marguerite Duras», donde también se habla de la obra fílmica de la autora de *Moderato cantabile*. En esta discusión, Foucault se interroga sobre la manera en que los dos segmentos de la obra, escrito y visual, cohabitan: los libros se definen por «gestos» o «miradas» tomados en un proceso incesante de descomposición, mientras que los filmes, a la inversa, muestran una multitud de «surgimientos», aquí un simple «gesto», allá un «ojo». Ahora bien, esta distinción entre textos que tienden a la «anulación» de los seres y un cine del surgimiento donde los personajes parecen «[salir] de la bruma» no forma una división en sí, mucho menos una oposición definitiva. La prueba de esto es el actor Michael Lonsdale, el vicecónsul de *India Song*, que encarna por sí solo esas dos tendencias en la pantalla: por un lado, en efecto, «no se sabe qué forma tiene. No se sabe qué cara tiene. ¿Lonsdale tiene una nariz, Lonsdale tiene un mentón? ¿Tiene una sonrisa? De todo eso no sé rigurosamente nada»: «es grueso y macizo como una niebla sin forma», una silueta difusa, sin contornos definidos, en el límite de la desaparición; por el otro, ese mismo cuerpo engendra una «suerte de zumbidos que vienen no se sabe de dónde, y que son su voz, o incluso sus gestos, que no tienen ningún asidero visible», una serie de apariciones sobresalientes que sin embargo no dependen de ninguna presencia identificable. Lo que conduce a Foucault a la siguiente conclusión: «Lonsdale se corporiza absolutamente con el texto de Duras, o más bien con esa mezcla texto/imagen» («A propósito de Marguerite Duras»).

Ensamblada con el cine, la literatura parece deshacerse aquí del horizonte de los saberes a los que la mayoría de las veces permanece ligada, si, por ejemplo, se considera el modo de funcionamiento de las referencias literarias en *Historia de la locura*, donde los nombres de escritores revelan otra o el borde de una época al mismo tiempo que, desde el interior, favorecen su interpretación.[11] El intercambio oral con Hélène Cixous no permite explicitar el estatuto del texto de Marguerite Duras en la situación histórica que lo vio nacer; sin duda, no es el objetivo de esa conversación amistosa donde la práctica del archivista no es convocada como tal. Resta ese

[11] M. Potte-Bonneville puso claramente de manifiesto el papel de una parte de las referencias literarias en este primer libro de Foucault, en la medida en que dichas referencias «vienen a testimoniar la presencia constante, más acá de las formas de asunción institucional o de los debates teóricos, de una experiencia y un desgarramiento desde los cuales instituciones y teorías pueden verse interpretadas», en *Michel Foucault–L'Inquiétude de l'histoire*, París, PUF, 2004, p. 76. [Hay versión en español: *Michel Foucault: la inquietud de la historia*, trad. de Hilda H. García, Buenos Aires, Manantial, 2007.]

desplazamiento de la escritura en la superficie del cuerpo del actor, que nos informa potencialmente sobre el lugar del cine en la reflexión de Foucault: en este caso, no se trata de volver a captar esa escritura en su transposición, hasta su transformación en diálogos de filme, puesto que el componente sonoro no es aquí examinado por sí mismo; se trata de subrayar cómo el cuerpo del intérprete se convierte en el lugar donde coexisten las dos tendencias en obra en Marguerite Duras: la disolución y el surgimiento de formas a su vez siempre flotantes. Y esa «mezcla texto/imagen» acarrea una experiencia corporal que no carece de relación con ese «estado siempre móvil», el «instante inestable» en el que consiste la «pasión», como lo declara Foucault en 1982 en su «conversación con Werner Schroeter»: lograr «afectos innominados». Y ya en 1975, a propósito del mismo cineasta, Foucault comprobaba en *La muerte de María Malibrán* una «multiplicación, un brote del cuerpo, una exaltación de alguna manera autónoma de sus menores partes, de las menores posibilidades de un fragmento del cuerpo» («Sade, sargento del sexo»). Deshacer «la organicidad» del cuerpo (Schroeter) o poner de manifiesto el carácter evanescente de sus rasgos o de sus funciones (Duras): así se afirma un aspecto esencial del interés de Foucault por el séptimo arte.

Si el trabajo sobre el archivo no acuerda a los filmes un lugar tan importante como a las novelas o a la pintura en la arqueología de los saberes, y si las imágenes animadas encaran sin, no obstante, profundizar la articulación de esta arqueología con los efectos de poder, el motivo del cuerpo, por su parte, confirma en cierta medida la hipótesis expresada más arriba, a saber, que la exposición de este motivo en los textos sobre el cine anuncia un desarrollo que se afirmará tras la publicación de *La voluntad del saber,* obra casi ilimitada,* donde los diferentes «mecanismos de la sexualidad» siguen siendo fundamentalmente captados en las estrategias de poder. Si la vasta empresa de una *Historia de la sexualidad* privilegia los cuerpos y los placeres «contra las tomas del poder» que tratan «de someternos a esa austera monarquía del sexo», los comentarios sobre ciertos filmes participan en esto sin la evocación de esas diversas «tomas» y haciendo sensible, a través de las imágenes y los sonidos, una salida efectiva de los dispositivos coercitivos de la sexualidad (cualquiera que sea la «liberación» que nos prometan).[12] Da testimonio de esto la exhortación a un «erotismo no disciplinario» en el primer texto sobre Schroeter, en 1975, en el que Foucault invoca un «cuerpo en estado volátil y difuso, con sus encuentros azarosos y sus placeres sin cálculo»; líneas que no carecen de resonancia con las páginas de 1977 sobre los *Comizi d'amore* de Pasolini; *comizi,* es decir, comicios, incluso «foro» de amor, «muy lejos del confesionario», en todo caso —que participa a su manera en los dispositivos de sexualidad a través de un «encarnizamiento» en hablar del sexo—, incluso si, hecho notable, ninguna «efervescencia de lo sexual» ni «fiesta del sexo» se dieron cita aquí («Las mañanas grises de la tolerancia»). Ciertamente, lo dijimos, un más allá manifiesto del erotismo disciplinario se expresa en la «conversación» con Schroeter, cuando Foucault se muestra muy impresionado por la manera en que el cineasta alemán logra evitar toda determinación psicológica en la relación con sus personajes, como si hubiera establecido, mediante sus filmes, uno de los «contraataques» hacia el dispositivo de sexualidad evocados al final de *La voluntad del saber*, y que los volúmenes siguientes de la *Historia de la sexualidad* realizarán en otro contexto, tras un desvío por la Antigüedad. «El arte de vivir —indica Foucault en esta misma conversación— es matar la psicología», es decir, entre otras cosas, dejarse envolver por una «pasión» a la vez inasible y evidente sin que se plantee la cuestión de su aparición y de su devenir; para decirlo de otro modo, se trata «a cada instante» de alcanzar entre los seres «una coloración, una forma y una intensidad que jamás dice lo que es» («Conversación con Werner Schroeter»): por cierto, «vemos cuerpos, caras, labios, ojos», pero en el estallido de un misterio donde la búsqueda del origen es vana.[13] Donde se anuda una relación subterránea con el texto consagrado a Duras, con el cuerpo de Lonsdale, «su voz, o incluso sus gestos, que no tienen ningún asidero visible, que atraviesan la pantalla y que llegan hasta uno»: la

* En el original, *sans dehors*, expresión abstracta que no posee una transcripción específica. Su traducción es una interpretación. [N. del T.]

[12] Sobre las «tomas del poder» señaladas por Foucault, véase *La Volonté de savoir...*, ob. cit., p. 208.

[13] En «Sade, sargento del sexo», Foucault declaraba sobre la representación de los cuerpos en Schroeter: «En *La muerte de María Malibrán*, la manera en que las dos mujeres se abrazan, ¿qué es? Dunas, una caravana en el desierto, una flor voraz que se adelanta»: ocurre que estamos «fuera de todos los programas del deseo; *es el cuerpo que se ha vuelto enteramente plástico por el placer*» (el subrayado es nuestro).

evidencia de un cuerpo que se resiste a la identificación, para un personaje que escapa a todo asidero que venga de la psicología.

La ascesis fílmica, o la especificidad del cine según Foucault

El motivo del cuerpo fílmico, fuera de que permite tejer lazos entre fragmentos dispersos de la obra y reconfigurarla en función de sus puntos de tensión, por otra parte compromete una cuestión que es difícil de esquivar a partir del momento en que se examina el lugar de las imágenes en movimiento en los dichos y escritos de un filósofo: la cuestión de la especificidad del cine, más allá del paradigma del medio. Los textos de Foucault, contrariamente a las apariencias, ofrecen sobre este punto algunas indicaciones sustanciales, y el cuerpo interviene en particular para distinguir el cine del teatro, lo que deja vislumbrar la existencia de un «propio» cinematográfico. Interrogado sobre *Some Like It Hot* y sobre la relación amorosa entre Marilyn Monroe y Tony Curtis en este filme, Foucault considera que sigue siendo principalmente teatral, en el sentido de que un «actor [se hace cargo] del sacrificio del héroe y [lo realiza] hasta en su propio cuerpo», mientras que lo que es nuevo, por ejemplo en Schroeter, es «ese descubrimiento-exploración del cuerpo que se hace a partir de la cámara» («Sade, sargento del sexo»). Lo que puede el cine, de manera mucho más franca que el teatro, es la desorganización de los cuerpos, «lo innominable» o «lo inutilizable» que encubren en ellos; afirmación que se despliega desde una confrontación con Sade, para quien el cuerpo, precisamente, obedece a una fría jerarquía de los órganos, en contraste, pues, con los placeres que supuestamente invierten o desvían su uso. El cine, en otros términos, sería entre las artes aquella que mostraría mejor —en todo caso, mejor que el teatro— ese «gran encantamiento del cuerpo desorganizado».

En esa misma entrevista de 1975, Foucault presenta otros argumentos que nos ponen en el camino de una especificidad cinematográfica, que no resulta de un estudio comparativo con otras artes donde se afirmaría la superioridad de una u otra (por ejemplo, del teatro sobre el cine, como era frecuente en los años veinte y treinta). Tampoco se trata de seguir un

abordaje modernista donde las potencialidades del cinematógrafo serían establecidas en función de las virtualidades expresivas de su dispositivo técnico, de conformidad con un proceder inspirado en un Clement Greenberg y en sus escritos sobre la pintura estadounidense. Más bien se trata de observar la manera en que Foucault celebra a los realizadores que logran hacer del cine un «arte de la pobreza», precisamente cuando el medio fílmico estaría más bien destinado a ornamentar la realidad o a sucumbir al «juego suplementario de la cámara»: expresión significativa, que se plasma en «Sade, sargento del sexo» a propósito, justamente, de la posibilidad de llevar a la pantalla la obra de Sade. Foucault es categórico: «no hay nada más alérgico al cine que la obra de Sade». Los rituales y otras reglamentaciones concebidos por el autor de *Justine* están «cuidadosamente programados» y siempre toman «la forma de ceremonia rigurosa»: ¿cómo conciliar ese conjunto de protocolos escrupulosos con un arte donde todo movimiento de cámara y todo encadenamiento de planos engendran o bien un añadido o bien una sustracción en la representación de lo real? De hecho, en Sade, «no bien algo falla o se formula como sobreimpresión, todo se estropea», y por eso el cine —arte de la imagen donde lo real es aumentado por los movimientos de un ojo mecánico (la cámara) o bien disminuido por las elipsis de un montaje fragmentado— es incompatible con la escritura de Sade.

Las palabras de Foucault constituyen el preludio a una crítica del *Portero de noche* de Liliana Cavani y del *Saló* de Pasolini, los cuales, de manera diferente, cometen un «error histórico total» al elaborar una relectura del nazismo o del fascismo a la luz de las figuras surgidas del mundo de Sade (el nazismo no nació de los sueños de «locos eróticos del siglo XX» puesto que, por el contrario, «es el infecto sueño pequeñoburgués de la limpieza racial lo que subyacía al sueño nazi»). Estas líneas participan más globalmente en la denuncia de un erotismo estrechamente ligado a la sociedad disciplinaria, cuyo paradigma está constituido de alguna manera por el sadismo. Nuestro propósito no consiste en apreciar la comprobación de una inadecuación entre Sade y la imagen en movimiento, sino en captar en esta inadecuación un uso contrario de esta imagen que, de manera positiva, podría contrariar el «juego suplementario de la cámara» y revelar, si no una ontología, por lo menos una exigencia propiamente cinematográfica en Foucault. Un uso opuesto de este tipo

existe, como se sabe, en la obra fílmica de Schroeter, en la que la cámara logra mostrar la manera en que los cuerpos se desorganizan y transforman el ejercicio ordinario de los órganos que los componen: allí el cuerpo «se convierte en un paisaje, una caravana, una tempestad, una montaña de arena, etc.». La especificidad del cine, sin embargo, no se limita a esta experiencia razonada de desestructuración corporal; también, y sobre todo, se agazapa en cierta sobriedad de las imágenes: un «arte de la pobreza», decíamos. La expresión es empleada por Foucault en la discusión «a propósito de Marguerite Duras», y concierne ante todo a la parte literaria de su obra, haciendo aquí referencia la pobreza a la conquista de una «memoria sin recuerdo»: «una memoria sobre memoria, borrando todo recuerdo cada memoria, y esto de manera indefinida». Foucault se pregunta entonces cómo lo que está así en obra en los textos puede alcanzar una nueva expresión en imágenes, y a este efecto declara que esa memoria sin recuerdo se asemeja a «una suerte de niebla», palabra que califica justamente los cuerpos de los personajes en la pantalla (Lonsdale como «una niebla sin forma»). En otros términos, el arte de la pobreza experimentado por Duras en sus escritos encuentra su prolongación fílmica en ese «surgimiento» de fragmentos corporales —«un gesto, una mirada»— que subyacen a una especie de ascesis de la cámara cuyas imágenes literalmente perforan la pantalla. Es en este sentido como Foucault, al describir el cuerpo de Lonsdale, señala la construcción en Duras de una «tercera dimensión», «donde no habría más que la tercera dimensión y no las otras dos para apoyarla, de manera que siempre es hacia adelante, siempre entre la pantalla y uno, nunca sobre ni en la pantalla». La ascesis cinematográfica de Duras, que modifica completamente el «juego suplementario de la cámara», consiste en eso: los cuerpos en la imagen se apartan de su soporte (sobre la pantalla) y adquieren un estado gaseoso que contrasta con una simple impresión de presencia (en la pantalla). Aquí residen, en cierto modo, su prueba —sin lo cual no se puede hablar de ascesis en el sentido del Foucault de *El uso de los placeres*— y la fragmentación de toda representación a la que nos conduce la «tercera dimensión» de *India Song* o *Destruir, dice*.

Sobriedad, ascesis de las imágenes móviles: ésa es la característica principal del cine, la exigencia «propia» que le atribuye Foucault, cualesquiera que sean el «brote» de los

cuerpos o la superación del sistema de la representación que ella favorezca. Lo notable es que esta característica se encuentra en el seno de otros textos del filósofo consagrados a otros realizadores. Por ejemplo, si Foucault alaba en René Féret su capacidad para tornar perceptibles, en *Histoire de Paul*, los efectos reales del internamiento, paralelamente saluda la manera en que, en el nivel de los pacientes y los médicos, «cada gesto está sustentado por su despojamiento en su máximo de intensidad», como si ese «despojamiento» fuera la condición de la obtención, en el cine, de una visión del funcionamiento de la institución asilar. Por eso, cuando Foucault explica cómo René Allio logra evitar el obstáculo de una reconstitución histórica del crimen de Pierre Rivière —reconstitución que, demasiado preocupada por una semejanza artificiosa del pasado, fija el acontecimiento de tal modo que deja de trabajar nuestro presente—, evoca la proeza de su puesta en escena en estos términos: «era difícil reducir todo el aparato del cine, todo el aparato fílmico a tal sutileza, y eso es realmente extraordinario, y bastante único, creo, en la historia del cine» («Entrevista con Michel Foucault»). Una vez más, la reducción del «aparato fílmico» trae aparejado un uso de la cámara que contraría su «juego suplementario»: todo cuanto depende de lo falso o del ilusionismo, habría dicho Bresson, o que pone una «pomada museística» sobre las cosas y las acciones, como lo escribía Daney. El riesgo, en efecto, es que el cine haga del pasado una entidad decorativa, en la que el archivo se vuelva pieza de colección y, por eso mismo, trabe la percepción de las discontinuidades en la historia. Allio soslaya ese obstáculo concentrándose en el texto de Rivière y sólo en él: «era necesario que el filme fuera el filme de las memorias y no el filme del crimen», observa Foucault; por otra parte, pide a los campesinos de un pueblo vecino que narren el drama y, pese a los ciento cincuenta años que separan el crimen del filme, son «las mismas voces, los mismos acentos, las mismas palabras torpes y roncas las que cuentan la misma cosa apenas transpuesta». La «sutileza» de la elección cinematográfica de Allio, su «despojamiento», permite medir «el eterno presente» del caso Rivière, es decir, aquello que, en él, se prolonga en el presente: en el nivel de la percepción por los pueblerinos de un triple homicidio; en el nivel de su relato inasible que agitó los saberes hasta dejarlos sin voz, y que todavía hoy los estremece puesto que los psiquiatras o criminólogos contemporáneos «prorrogaron la

molestia de aquellos del siglo XIX, mostraron que no tenían nada más que decir».

Estos diferentes ejemplos fílmicos lo prueban: la búsqueda de cierta sobriedad de las imágenes orienta bien la relación de Foucault con el cine, al punto de que la especificidad del séptimo arte se determina en él en función de esa exigencia de «despojamiento». El cine como «arte de la pobreza», por lo tanto (de otro modo que en el caso preciso de Marguerite Duras en literatura), cuyos motivos por otra parte se cruzan con los diferentes aspectos de la obra foucaultiana: *Yo, Pierre Rivière...* y la arqueología de los saberes; *Histoire de Paul* y las estrategias de poder; *La muerte de María Malibrán* y «la vida como obra de arte». Aquí, un rechazo de la sobrepuja mimética en la reconstitución histórica; allá, una condena de todo maniqueísmo en el relato de los efectos de poder; en otra parte más, una ascesis en la representación de los cuerpos que por contraste garantiza una salida de las coerciones de su organicidad. En todos los casos, una reivindicación propia del cine se afirma como el revés de aquello a lo cual hay que escapar, a saber, el ornamento, hasta lo superfluo, producido por el aparato fílmico: por eso hay que privilegiar la exploración arqueológica a la ilustración histórica (*Yo, Pierre Rivière... vs. Lacombe Lucien*); la genealogía gris de las relaciones de fuerza a la representación dudosa de las relaciones de poder (*Histoire de Paul vs. Portero de noche*); la difícil multiplicación de los cuerpos y los placeres a los sentimientos amorosos ya mil veces experimentados (Werner Schroeter *vs.* Ingmar Bergman).[14] Lo vemos, si existe una especificidad positiva del cine en Foucault, no se ubica del lado de una ontología de la imagen preocupada por respetar la continuidad de lo real gracias a una cámara que se ha vuelto «invisible» (como lo defiende André Bazin); no se trata tampoco de poner al día el dato inmediato de la imagen (como el movimiento en Deleuze); ni mucho menos encarar el cine en función de un hecho que uno consideraría primordial (como el hecho narrativo por la semiología de inspiración lingüística); se trata de concebir un arte cinematográfico descargado de todo ejercicio deliberadamente virtuoso de su herramienta técnica, así como de todo abordaje estetizante («retro» o no) que pretenda llevar la mirada fuera de los caminos trillados (precisamente cuando los consagra): un arte donde una forma de ascesis visual y sonora acarree una zambullida en los meandros áridos del archivo, donde la dureza de nuestra relación con el poder o lo desconocido mueve los cuerpos.

[14] En un pasaje en el que compara a Bergman y Schroeter, Foucault de-clara: «Cuando veo un film de Bergman, que es también un cineasta obsesionado por las mujeres y por el amor entre las mujeres, me aburro. Bergman me aburre, porque creo que quiere tratar de ver lo que ocurre entre esas mujeres. Mientras que, en usted [Schroeter], hay una suerte de evidencia inmediata que no trata de decir lo que ocurre, pero que permite que uno ni siquiera se plantee la cuestión. Y su manera de salir del filme psicológico me parece fructífera» («Conversación con Werner Schroeter»).

El cine y la entrevista

Resta esforzarse ahora por considerar la situación del cine en el interior de los dichos y escritos de Foucault. La determinación de una especificidad cinematográfica que se exprese bajo el aspecto de una exigencia de «despojamiento» permite una reanudación del cuestionamiento sobre la «recalificación» del saber por las imágenes. Indiquemos primero un fenómeno argumentativo claramente identificable, a saber, que esta especificidad no se considera un tema en sí misma, aunque se la formule de diferentes maneras de un texto a otro. No obstante, sería ilegítimo tomar esa ausencia de definición por un defecto de análisis y concluir en un desafecto del archivista Foucault por el arte del cine. Sin duda, una razón de fondo justifica el lugar relativamente discreto del cine en la producción foucaultiana, sobre todo si se la compara en proporción a las páginas consagradas a la literatura o a la pintura, independientemente de la idea de una supuesta predilección del filósofo por una práctica artística en particular. Sobre este último punto, por otra parte, nos parece fútil todo abordaje que desplazara el estudio por el lado de la conjetura biográfica, en busca de una jerarquía personal de las artes en Foucault, hasta de una lista de sus filmes preferidos. La razón fundamental en la que pensamos se refiere más bien a las condiciones de posibilidad del proceder arqueológico mismo, y es apta para explicitar por qué Foucault no entra totalmente en la investigación del cine en el nivel de lo que lo constituye a título personal ni por qué, de manera correlativa, no estudia en detalle su inserción en la investigación histórica. Probablemente porque la época que lo engendró no es suficientemente lejana y porque el archivista no posee la distancia necesaria para describir los efectos y las mutaciones del

mundo de las imágenes. Como lo escribe Foucault en un pasaje famoso de *La arqueología del saber*: «El análisis del archivo comprende [...] una región privilegiada: a la vez cercana a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es el borde del tiempo que rodea nuestro presente, que lo sobrevuela y que lo indica en su alteridad; es aquello que, fuera de nosotros, nos delimita».[15] Es en este sentido como Foucault está en condiciones de explorar el asilo, la clínica o la prisión en el siglo XIX, movilizando las leyes, los reglamentos internos, los tratados de anatomía, etc., pero también los textos literarios: otros tantos enunciados (y visibilidades) en el «borde» de nuestro presente, y que el archivista puede describir justamente a causa de la existencia de ese borde que nos separa de lo que ya no somos. Así comprendemos por qué la empresa arqueológica en Foucault no remite al siglo XX, aunque es la distancia entre ayer y hoy lo que autoriza el estudio de las discontinuidades: «La descripción del archivo despliega sus posibilidades [...] a partir de los discursos que justamente acaban de dejar de ser los nuestros». Precisamente porque el cine es el arte de este siglo, el XX, no posee el mismo estatuto que la pintura o la literatura, las que, como lo mostró Mathieu Potte-Bonneville, poseen en Foucault un fuerte valor sintético en la medida en que «reúnen los rasgos dispersos de una época en la experiencia de la que testimonian»: de una época que no es ya la nuestra, o que estamos en vías de abandonar.[16]

La diseminación del cinematógrafo en las entrevistas, las «conversaciones» o los artículos de diarios —donde no se emprende una reflexión sistemática sobre su esencia y sus formas de existencia, aunque se aporten indicaciones preciosas sobre eso— se explica sobre todo por el hecho de que la época en que se desarrolla y conquista su autonomía artística el cine no es objeto de un examen arqueológico y, según Foucault, ni siquiera puede serlo: la historia del cine, ciertamente, no es lo bastante larga ni disponemos del suficiente retroceso temporal para describir los archivos que muestra y deja oír, en función de las situaciones a las que pertenecemos y que enfrentamos cada vez localmente (como lo prueba «la encuesta sobre la sexualidad» de Pasolini en Italia), o según

[15] *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969, p. 172. [Hay versión en español: *La arqueología del saber*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.]

[16] Michel Foucault, *L'Inquiétude de l'histoire*, ob. cit., p. 76.

una historia reciente que todavía insiste sordamente en el presente (da fe de esto el «manto de silencio» que se «dejó caer» sobre la Segunda Guerra Mundial después de 1945 en Alemania, del aque se apoderó Syberberg). No importa: si el cine no es convocado como tal por Foucault en sus libros, no es menos cierto que, en las entrevistas, sirve de vector para el establecimiento de un diagnóstico sobre varios aspectos de la historia contemporánea. El trabajo del archivista, en otros términos, confrontado con las imágenes en movimiento, prosigue de otro modo por intermedio de una palabra viva y en apariencia improvisada: la entrevista. Deleuze puso perfectamente a la luz ese doble funcionamiento del discurso de Foucault, en los libros y en las entrevistas: por un lado, una profundización arqueológica minuciosa que circunscribe una institución en el pasado; por el otro, el bosquejo de una inscripción en la actualidad que nunca obliga al lector a una acción más que a otra: «En la mayoría de sus libros —afirma Deleuze— determina un archivo preciso [...] sobre el Hospital general en el siglo XVII, sobre la clínica en el XVIII, sobre la prisión en el XIX, sobre la subjetividad en la Grecia antigua [...] Pero ésta es la mitad de su tarea. Porque, por su preocupación por el rigor, por su voluntad de no mezclarlo todo, por su confianza en el lector, no formula la otra mitad. La formula sólo y explícitamente en las entrevistas contemporáneas de cada uno de los grandes libros: ¿qué ocurre hoy con la locura, con la prisión, con la sexualidad? [...] [Foucault] trazaba [en sus entrevistas] esas líneas de actualización que exigían otro modo de expresión que las líneas asimilables en los grandes libros. *Las entrevistas son diagnósticos*».[17] Y las entrevistas sobre el cine contribuyen sin discusión a forjar varios otros, puesto que trazan en segundo plano nuestra relación actual con la Resistencia en Francia con el internamiento asilar, con el comportamiento amoroso, etcétera.

[17] G. Deleuze, «Qu'est-ce qu'un dispositif ?», en *Deux Régimes de fous*, París, Minuit, 2003, pp. 324-325 (el subrayado es nuestro). [Hay versión en español: *Dos regímenes de locos (textos y entrevistas, 1975-1995)*, trad. de José Luis Piardo, Valencia, Pre-Textos, 2008.]

El estatuto de estas palabras y escritos consagrados al cine, pues, no impide la determinación de una postura en la que el archivista problematiza su propio tiempo, a falta de describirlo en su totalidad. Ahora resta encarar la otra vertiente de nuestro cuestionamiento: no ya la asignación epistemológica del discurso sobre los filmes frente al resto de la obra, sino la posibilidad, en función de ese discurso, de asegurar una verdadera juntura entre el cine y el archivo de una época. Ya hemos encarado en parte este punto, señalando con Foucault la necesidad de un relevo entre la producción cinematográfica y la descripción arqueológica, a partir del momento en que se descubren «saberes que no supieron interrogar» ciertos acontecimientos pasados, como el caso Rivière en 1836. De hecho, la fuerza del *Yo, Pierre Rivière...* de Allio reside, entre otras cosas, en la continuidad instaurada entre los campesinos de los años 1830 que vivían en el pueblo donde ocurrió el crimen y los campesinos que habitan un pueblo cercano en los años 1970, los que en ocasiones repiten, con la salvedad de la entonación vocal, las frases pronunciadas en la época frente al enigma de ese triple homicidio. En un sentido, por la obtención de esta impresión de permanencia de un siglo al otro, el filme da cuenta del desafío suscitado por el proyecto editorial de Foucault: obligar a los saberes a comprender el crimen de Rivière, y tomar debida nota de la incomprensión si ésta todavía persiste. «En el libro queríamos replantear la cuestión de Rivière, reuniendo todo cuanto se había dicho sobre él, en la época y después», declara Foucault en «El retorno de Pierre Rivière». La paradoja del filme es, justamente, tornar fecunda la falta de resolución del enigma: «El enigma Rivière ciertamente no está perdido, pero el hecho de que siga siendo un enigma no es vano, ni deja de tener efectos». A condición de que los saberes —la medicina penal, la psiquiatría, la criminología, etc.— tengan el cuidado de volver a lanzarse, es decir, de cuestionarse tras haber «relanzado la cuestión Rivière».

Así, el cine puede «recalificar» los saberes. Igualmente puede hacerlo sin que por ello los filmes recaigan en un período lejano, como si la lejanía de un acontecimiento en el tiempo fuera la única condición de un punto de contacto entre el saber y el campo fílmico. Este alejamiento, como vimos,

puede además acaecer a partir de una realización que se refiere a un momento histórico más cercano del arqueólogo, como lo prueban la entrevista «Anti-Retro» y los filmes que ésta moviliza (*Lacombe Lucien*, *Portero de noche*, *Le Chagrin et la pitié,* etc.), todos consagrados, de cerca o de lejos, a la Segunda Guerra Mundial. Según Foucault, se nos plantea un problema común a estos diferentes filmes, cosa en la cual forman un diagnóstico de nuestra relación con ese período atormentado, sin por fuerza «dominar» nuestro presente, puesto que nuestras maneras de pensar y de actuar tal vez dependen todavía de eso. Foucault formula ese problema en estos términos: «¿Es posible, actualmente, hacer un filme *positivo* sobre las luchas de la Resistencia?» (subrayado por el autor). Es importante observar que, más allá de las soluciones visuales (y sonoras) susceptibles de serle aportadas, su enunciado trae aparejada una indicación de método que permite consolidar los lazos del cine y de la arqueología. En la misma entrevista, interrogado por *Cahiers* sobre el resentimiento persistente que impregna los filmes sobre el compromiso político durante la Segunda Guerra Mundial (en detrimento de una puesta en escena de las luchas que no obedeciera a la tendencia «retro» de entonces), Foucault tiene esta respuesta: «A mi modo de ver, el fenómeno políticamente importante, más que tal o cual filme, es el fenómeno de serie, la red constituida por todos esos filmes y el lugar, sin juego de palabras, que ellos ocupan». De esto sigue la pregunta precitada sobre un cine «*positivo*» de las luchas, que opera, bajo la forma interrogativa, una síntesis de este fenómeno. Éste, en el nivel del proceder escogido, nos ilustra por lo menos sobre dos puntos: por un lado, deja entrever la posibilidad de una repetición del gesto arqueológico a partir de problemas surgidos del cine mismo o de un fragmento de su historia. La noción clave, en este pasaje, es, por supuesto, la de «serie»; la encontramos explicitada por Foucault en diversos lugares de su obra, en particular en la introducción a *La arqueología del saber*, en la que se efectúa el pasaje de una «historia global» a una «historia general»: preocupada la primera por restituir la «forma de conjunto de una civilización, el principio —material o espiritual— de una sociedad, cualquiera que fuese la variedad de las instancias encaradas (económica, social, técnica, política, etc.); la segunda, por el contrario, considera estas últimas como otras tantas «series», siendo empleada esta palabra por Foucault con miras a estudiar todo

un sistema de «desajustes» o de «desnivelaciones» entre las prácticas. Por eso la «historia general» es más sensible a las discontinuidades, a lo que contraría una linealidad demasiado grande en la descripción de los acontecimientos, los que descansan más sobre un sujeto efímero, cambiante en cada época y según los cortes que los afectan, que sobre una conciencia que cree ser la guardiana de la cohesión de un período.[18]

Si un abordaje «global» en historia «encierra todos los fenómenos alrededor de un centro único, principio, significación, espíritu, visión del mundo», el «general» elabora, en oposición, lo que Foucault llama un «espacio de la dispersión», compuesto justamente de «series» o, más exactamente, de «series de series», lo que él llama todavía «cuadros».[19] Si retomamos la entrevista de 1974, bien podrían constituirse «cuadros» en torno al cine, en la óptica de investir un problema propiamente histórico, como el problema de la determinación fílmica de una lucha «positiva» a propósito de la Resistencia. Si se prosigue el pensamiento de Foucault más allá de la entrevista sobre el «Anti-Retro», aparece que el cine concuerda en potencia con el proyecto arqueológico, es decir, participa con sus propios medios, sin que se vuelva un pretexto arbitrario para el archivista para la elaboración de una serie y para el examen de un acontecimiento que forma parte de ella. Una serie es una vecindad de una o varias prácticas que problematizan un fragmento de la historia, y el acontecimiento al que remite permanece en sí mismo inestable, siempre diferentemente perceptible; el mismo cine puede favorecer la comprensión de una serie, sin tener nunca la pretensión de fijar la índole inextinguible del acontecimiento que encubre. ¿Qué es un acontecimiento para Foucault? Una página de *El orden del discurso* lo define claramente, sabiendo que la historia, lejos de apartarse «de los acontecimientos [...] por el contrario amplía sin cesar su campo; ella descubre sin cesar nuevas capas, más superficiales o más profundas; sin cesar aísla nuevos conjuntos donde a veces son numerosos, densos e intercambiables, otras raros y decisivos».[20] Precisamente por esa razón el trabajo del archivista no puede satisfacerse con una captación en singular del acontecimiento, ni tolerar que sea sometido a la regla de una causalidad uniforme. No dice otra cosa Foucault cuando refuta la idea de que, ante *Hitler, un filme d'Allemagne*, de Syberberg, pueda decirse «¡esto es lo que había que hacer!» de una vez por todas, sobre la guerra y los años que la precedieron, precisamente «porque no hay *una* cosa que hacer a propósito de lo que pasó en los años 1930-1945, hay mil, diez mil, las habrá indefinidamente» («Los cuatro jinetes del Apocalipsis y los gusanillos cotidianos» [subrayado por el autor]). La multiplicidad de las maneras de filmar casi no desemboca en un relativismo generalizado de los abordajes, que los volvería indistintos al mismo tiempo que se borraría la densidad del acontecimiento auscultado. Esta multiplicidad subrayada por Foucault corresponde más bien a las exigencias de una práctica historiadora que se preocupa por constituir series alrededor de puntos de problematización que modifican nuestra relación con el pasado, al mismo tiempo que solicitan el presente contra toda tendencia a la amnesia; eso es «transmitir historia», o sea: «intensificar regiones de nuestra memoria o de nuestro olvido», como lo declara Foucault en «El retorno de Pierre Rivière». Con seguridad, una de las tareas más profundas del cine.

Toda la filmografía de Syberberg participa en esto, tratando a la vez de quebrar y de poner en escena ese silencio que se abatió después de la guerra en Alemania. De ahí la pregunta que, según Foucault, se encarniza en formular: «¿Qué pasa en la cabeza de los alemanes? ¿Qué pasa en su corazón? ¿Qué pasa en su cuerpo?». Syberberg no es el único entre los realizadores alemanes que plantea este problema; en un texto que encara de frente las relaciones entre la historia poco gloriosa de un país y la producción cinematográfica que se adueña de él, Daney cita igualmente los nombres de Thomas Harlan o de Rainer W. Fassbinder: todos supieron enfrentar singularmente lo que a los cineastas franceses hasta les cuesta trabajo encarar, a saber, cierto «trabajo del duelo» de un «sucio período de la historia» sin una evasión retro ni un predominio moralista. Por eso el cine francés «padece de un déficit de memoria totalmente excepcional», como lo testimonia el rimbombante *Uranus*.[21] Más valdría

[18] Sobre la serie y el acontecimiento en Foucault, véase el texto de P. Maniglier sobre las «Versiones del presente».

[19] Sobre todos estos puntos, véase *L'Archéologie du savoir*, ob. cit., pp. 15-17.

[20] *L'Ordre du discours*, París, Gallimard, 1971, p. 57. [Hay versión en español: *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987.]

[21] S. Daney, «"Uranus", le deuil du deuil» (1991), en *Devant la*

«meditar» el caso alemán, donde los cineastas mencionados, cada uno a su manera, experimentan la idea de que el cine es ese arte que «oscila» entre ayer y hoy y, por esa experimentación, hacen de modo que el «pasado pase», aunque sea un poco. Así, se instala una serie cinematográfica que se refiere a la herencia del nazismo en Alemania, independientemente de la diversidad de los lugares ocupados por esos realizadores en la historia fílmica del país (o tal vez deberíamos decir: precisamente en virtud de esa diversidad). Para volver a Syberberg, ¿cómo resuelve esa cuestión de la herencia? ¿Qué capas de ese acontecimiento devela, que harían percibir la manera en que un momento histórico sigue insistiendo en la Alemania de los años setenta y ochenta? Para Foucault, la fuerza de *Hitler, un filme d'Allemagne* reside en su capacidad para hacer sensible la abyección cotidiana del nazismo; no únicamente el horror del régimen a través de sus masacres innumerables y una máquina de propaganda infernal (aunque ambas sean convocadas en el filme), sino lo infame en lo más ordinario: los hábitos indumentarios, los rasgos de la cultura popular, las maneras de hablar, etc. Syberberg no se contenta evidentemente con reconstituir esa ignominia de todos los días; hace mucho más: la eleva a un nivel de expresión superior que impide toda empatía por parte del espectador, al tiempo que mantiene el poder de fascinación que este horror cotidiano había podido ejercer en la época. Cosa en lo cual este filme, según Foucault, constituye un «bello monstruo», en la medida en que Syberberg «logró hacer surgir cierta belleza de esa historia sin ocultar nada de lo que tenía de sórdido, de infame, de cotidianamente abyecto. Tal vez es ahí donde tomó del nazismo lo que tenía de más maléfico, cierta intensidad de la abyección, cierto brillo de la mediocridad, que sin duda fue un poder de embelesamiento del nazismo». Ya en la entrevista «Anti-Retro», Foucault señalaba uno de los aspectos que podía tornar «interesante» *Lacombe Lucien,* de Malle: el filme

recrudescence des vols de sacs à main, Lion, Aléas, p. 154. Para Daney, manera de proseguir una reflexión que debuta con la crítica de la moda retro, directamente inspirada en Foucault, y que sigue en el artículo ya citado, «Anti-Retro (continuación) y función crítica (fin)» (pp. 330-331): preocupados por la elaboración de una «memoria de las luchas populares», allí Daney estigmatiza todo «olvido» o toda «liquidación» del pasado, ya sea que los films tomen el camino de la «desculpabilización» o el de la «buena conciencia» (como *Portero de noche*).

muestra en varias oportunidades que la parte «más embriagadora» de la dictadura no descansa en la posesión del poder por un solo hombre, en quien todos se identifican y mediante esta identificación experimentan cierto goce; la embriaguez en cuestión depende más adecuadamente del «hecho de que una parte del poder fue efectivamente delegada en cierta franja de las masas»; «en un régimen como ése [el nazismo] se daba la parte más detestable —pero, en cierto sentido, la más embriagadora— del poder a una cantidad considerable de gente». Incluso *Portero de noche* plantea un problema similar, «el del *amor por el poder*» (subrayado por Foucault).

Encontramos el motivo de la erotización del poder, evocado al comienzo de este estudio, y cuya consigna «en la coyuntura actual», como lo indica Foucault en 1974, sería: «Ámenme porque soy el poder». Syberberg retoma de otro modo este motivo, ciertamente de manera más fina que Malle y Cavani, cuyos filmes no están exentos de una banalización del horror, mientras que el cineasta alemán, por el contrario, trata de mostrar que «el horror es banal, que la banalidad implica en sí misma dimensiones de horror». Habría que comparar el cine de Syberberg con los filmes de Fassbinder (como *El matrimonio de María Braun*), eventualmente, los de Werner Herzog, que Foucault estimaba; luego, analizar como contrapartida la red constituida por sus obras respectivas a partir de una herencia histórica común: una manera de inscribir el cine en el trabajo archivístico, sin perjuicio de encontrar otra serie heterogénea en otro campo que el de la imagen en movimiento: una serie de series que forma la madeja de las líneas de problematizaciones de nuestro tiempo. La filosofía podría participar en esto, si se hace cargo de la cuestión de la erotización del poder, como ocurre con *El anti-Edipo*, obra escrita en forma conjunta por Gilles Deleuze y Félix Guattari en 1972 y a la que Foucault consagra un prefacio para la edición inglesa aparecida en 1977, el año en que Syberberg realiza *Hitler, un filme d'Allemagne*. En este texto, Foucault considera *El anti-Edipo* como un manual de arte de vivir, «una guía de la vida cotidiana» o, más precisamente todavía, una «*Introducción a la vida no fascista*». De hecho, una de las reglas de vida que contendría este libro se formula de la siguiente manera: «no se enamoren del poder», cualquiera que sea; un humor salvador lo recorre de una punta a la otra, «donde sin embargo ocurre algo esencial, algo que es de la mayor seriedad: el acoso de todas las formas de fascismo, desde

aquellas, colosales, que nos rodean y nos aplastan, hasta las formas menudas que constituyen la amarga tiranía de nuestras vidas cotidianas».[22] El cine y la filosofía se enfrentan de manera diferente con un mismo problema, y en ese desajuste se opera un cruzamiento entre varias series distintas: las imágenes animadas, así como el elemento conceptual, trazan el cuadro de una historia general de ese amor por el poder que nutrió a los fascismos del pasado y sigue arropando a los del presente.

Al término de este recorrido, resulta que la persistencia del abordaje arqueológico en los textos sobre el cine de Foucault es mucho más manifiesto de lo que podía dejar creer una primera impresión de lectura. En este sentido, la recalificación del saber por el séptimo arte no se queda en el simple nivel de las intenciones, es efectiva aunque está dispersa en las entrevistas, y hemos tratado de mostrar cómo el estatuto de los «dichos y escritos» convenía más particularmente al examen de los filmes y cómo podían convertirse en el lugar de un diagnóstico sobre nuestra actualidad más legítimamente que en los libros, hablando con propiedad. No se trata simplemente de revaluar el papel del cine en el campo de los saberes, indicando que tiene un lugar real en el nivel de las visibilidades, el otro polo de la descripción arqueológica en Foucault junto con el de los enunciados; en otros términos, no se trata solamente de considerar los filmes como si formaran plenamente parte de lo que Deleuze, en su monografía sobre el filósofo, llama un «archivo audiovisual».[23] Se trata más bien de considerar las operaciones de pensamiento que se refieren a la investigación histórica en Foucault y de percibir correlativamente cómo impregnan las entrevistas o conversaciones sobre el cine, al mismo tiempo que dejan abierta la posibilidad de retomarlas para un uso contemporáneo, ya sea uno historiador, filósofo o cinéfilo (o los tres a la vez).

¿Cuáles son —para terminar y dejar virtualmente a cada uno la tarea de proseguir esta investigación mediante los filmes— las operaciones de la arqueología foucaultiana que se desplazan en el mundo del cine? Lo hemos visto con *Yo, Pierre Rivière...*, de Allio, acabamos de verlo con *Hitler, un film*

[22] M. Foucault, «Préface», *Dits et Écrits*, t. II, París, Gallimard, col. «Quarto», 2001, p. 136.

[23] G. Deleuze, *Foucault*, París, Minuit, 1986, p. 83. [Hay versión en español: *Foucault*, trad. de José Vázquez Pérez, Buenos Aires, Paidós, 2003.]

d'Allemagne de Syberberg: el establecimiento de fenómenos de *serie* que sondean ciertos acontecimientos de la historia, y problematizan tanto nuestro grado de pertenencia a ellos como nuestra capacidad de actuar (aquí la memoria de las luchas populares, allá la erotización del poder). Por supuesto, de esto se desprende el interés por las *rupturas* en la historia, lo que no debe hacer olvidar la atención mostrada por Foucault por lo que en *La arqueología del saber* llama las «formas singulares de *remanencia*», esas extrañas continuidades que, a través de las edades, dibujan un «eterno presente», incluso en las acciones y reacciones más cotidianas, como lo mues-tra Allio en su filme sobre Rivière. Lo *cotidiano,* justamente, otra noción asociada a la práctica del archivista y, como insiste en varias entrevistas, lo vimos, no depende casi del elemento del sentido común, mucho menos de un improbable buen sentido: corresponde a todo ese conjunto abigarrado de acontecimientos minúsculos y que requieren que uno «[estreche] al máximo el grano del acontecimiento», como lo escribe Foucault en *El orden del discurso*,[24] lo que él llama todavía el «grano minúsculo de la historia», expresión que a Allio le gustaba citar y a la que Foucault propone un sinónimo de naturaleza cinematográfica, en referencia a Antonioni: «es *Blow Up*, si usted quiere, una suerte de fenómeno de fragmentación que se produce en todas las empresas de este tipo, así como en la vida cotidiana», antes de añadir: «Eso es el caso Rivière, y realmente eso es lo que muestra el filme: una vida cotidiana, una disputa alrededor de un campo, de muebles, de rebaños»[25] («El retorno de Pierre Rivière»); la emergencia de discontinuidades en la historia depende en ocasiones de esos acontecimientos ínfimos que el cine, arte de lo infinitamente pequeño (como Jean Epstein y otros grandes pioneros lo habían comprendido bien desde la invención del cinematógrafo), está capacitado para revelar, del mismo modo que es capaz, si la «moda retro» no lo contamina, de transformar las figuras anónimas del pasado en personajes de la historia (pero no en héroes). Consecuencia del punto precedente, el cine compar-

[24] *L'Ordre du discours*, ob. cit., p. 57.

[25] Por otra parte, la utilización de *Blow Up* (1967) podría servir de criterio de distinción entre la práctica de la historia en Foucault y la herencia de la Escuela de los Anales. Véase en esta óptica la entrevista con Jacques Revel (den la que no se habla de Foucault) titulada «Un ejercicio de desorientación: *Blow Up*», en *De l'Histoire au cinéma*, A. de Baecke y C. Delage (dir.), París, Complexe, 2008 (1998), pp. 99-110.

te con la arqueología una misma preocupación por la *descripción;* a aquellos que reprochan a René Féret el hecho de limitarse en *Histoire de Paul* a describir el internamiento asilar y a no hacer más que eso, Foucault responde con sobriedad: «Fíjese usted, yo creo que describir es ya algo importante», puesto que la descripción es indisociable de una aprehensión de los efectos de poder, es decir, igualmente, de una percepción de las fuerzas en las relaciones contrariadas que nos unen con las instituciones en general y con las estrategias que son las suyas. A menudo Deleuze alabó el poder descriptivo de la escritura de Foucault, inseparable de una visión superior, lo que lo condujo a afirmar en una entrevista contemporánea de la redacción de *La imagen-tiempo:* «En cierta manera, era un poco *vidente.* Lo que veía le resultaba propiamente intolerable. Era un vidente extraordinario, la manera en que veía a la gente, en que veía todo, en lo cómico o en lo espantoso».[26] El hecho de que el cine esté dotado, según Foucault, de una capacidad de descripción semejante a la de otras prácticas (discursivas o no) termina de definir al cine como «contraprueba» del tiempo.

[26] G. Deleuze, «Foucault et les prisons», en *Deux Régimes de fous*, ob. cit., p. 256.

VERSIONES DEL PRESENTE: LA METAFÍSICA DEL ACONTECIMIENTO SEGÚN FOUCAULT, ILUSTRADA POR EL CINE

Patrice Maniglier

Foucault nunca escribió un libro sobre el cine. Apenas habló de él. Y todavía se siente, en las pocas entrevistas que poseemos de él al respecto, una molestia, una reserva y, a veces, el reconocimiento de franca incompetencia. Pero tal vez sea esa reserva, esa timidez, la que hoy nos resulta preciosa. Porque ella impidió que Foucault se pusiera frente al cine en una posición dominante, desde donde la filosofía podría decir la verdad sobre él como sobre un objeto entre otros, extendido bajo el ojo soberano del concepto. Foucault no tiene nada que decir *sobre* el cine como objeto que hay que calificar.[27] Por lo tanto, no es buscando algunas sólidas verdades esenciales sobre ese arte (o esa técnica, o ese misterio, para retomar la palabra de Godard) como puede haber el menor sentido en interrogarse sobre un eventual «encuentro» de Foucault con el cine. Sin embargo, hubo encuentro. Incluso incoativo, incompleto, incidental, casi anecdótico, interrumpido y unilateral, algo ocurrió, que no carece de interés.

Por cierto, no es Foucault el que fue al cine, sino el cine el que fue a Foucault, a través de las preguntas de algunos críticos y de algunos realizadores. Al parecer, hay una sola excepción: su encuentro con Schroeter, que él mismo solicitó. Pero, incluso ahí, nada comparable con los textos suntuosos

[27] Lo cual no significa que no tenga que pronunciarse sobre la especificidad del cine, como lo muestra el texto de D. Zabunyan que precede a éste. Pero esa especificidad no está ligada a la calificación conceptual correcta de un objeto que debería ser descrito por sí mismo, sino al desafío singular que el cine puede representar para un pensamiento filosófico comprometido en un programa particular, en este caso, para la empresa foucaultiana misma.

que Foucault pudo escribir sobre la pintura o la literatura, que son obras de cabo a rabo. El cine, pues, hizo más con la lectura de los libros de Foucault de lo que este último hizo con los filmes que vio. Pero tampoco es una verdad sobre sí mismo lo que el cine fue a buscar en Foucault. Más bien instrumentos para tratar acerca de *problemas* que se planteaba: el de una relación con el pasado, con la política, con la sexualidad, con la locura, con el cuerpo... No obstante, sería erróneo ver aquí otros tantos «temas» comunes, sobre los cuales Foucault habría escrito al mismo tiempo que algunos filmes que trataban acerca de él. Del mismo modo que el cine no es un objeto para el filósofo, la locura, la sexualidad, el cuerpo, la memoria de las luchas populares no son objetos a partir de los cuales uno saldría ganancioso confrontando las palabras de Foucault y los filmes de Féret, Pasolini, Schroeter y Allio. Son, en verdad, *problemas* que se plantean tanto para unos como para otros, cada cual en su propio campo.

Lo que caracteriza un problema es que siempre interroga la legitimidad de la interrogación que lo sustenta. La filosofía no habla de la sexualidad, de la locura, del cuerpo o del pasado sin tener que reinterrogar a la vez lo que significa hablar, y si hay motivos para hablar de la locura, de la sexualidad, etc. Del mismo modo, el cine no muestra el pasado, la locura o el sexo sin tener que replantear la cuestión de sus propios medios, de sus propios métodos, pero también de la existencia misma de lo que supuestamente «muestra». La sexualidad no es un problema en el sentido de que nos molesta, nos incomoda, escapa ampliamente a nuestra comprensión, etc. Sólo se convierte en un problema si ya no estamos seguros de que existe algo allí que merece ser interrogado; en suma, sólo si pone en cuestión la cuestión. En consecuencia, sólo aparece un problema en la vacilación de un objeto: éste no permite que lo que se interroga conserve la distancia sumisa de un objeto que trataríamos de elucidar con instrumentos ya dados; por el contrario, desestabiliza los presupuestos por los cuales uno lo encara y hasta la identidad del sujeto que interroga.

Precisamente con esta condición hay verdaderamente *encuentro:* las prácticas de pensamiento nunca se encuentran sino sobre problemas.[28] Y en verdad hubo en este sentido un

[28] Esta concepción del encuentro está inspirada en G. Deleuze (véase, por ejemplo, la conferencia «¿Qué es el acto de creación?, en *Deux Régimes de fous,* ob. cit., pp. 291 y sq.). Para una exposición de esta concepción, que anima la obra de Deleuze desde *Diferencia y repetición* hasta sus últimos

encuentro entre Foucault y el cine. Es en particular en esos términos como los críticos de *Cahiers du cinéma* presentaban el paso a un costado que efectuaba por su parte Foucault en la historia: como una «pista» para un paso al costado análogo que se debe realizar en ese género que es el filme histórico (y más generalmente político o militante). Como si, en el campo en que Foucault pensaba inscribir sus efectos, se jugara algo semejante a lo que otros querían hacer sobre las pantallas. Será muy necesario que digamos una palabra de cómo, en qué términos, con qué objeto se efectúa esa ejemplaridad del proceder foucaultiano para el cine, qué puede tener la esperanza el cine de transportar en su campo del *acto* foucaultiano sobre la historia. Pero la cuestión que sobre todo querríamos plantear aquí es una cuestión de rebote: no tanto lo que el cine pudo hacer de Foucault como lo que Foucault *habría podido* hacer del cine. Se trata de ver de qué manera este encuentro querido por el cine puede aclarar los problemas que el mismo Foucault se formula. Foucault revoluciona la historia, escribía Veyne vigorosamente en la época misma en que se realizaron muchas de estas entrevistas sobre el cine.[29] Nuestra pregunta es sencilla: el hecho de que el cine haya podido sentir que esta revolución le atañía y que una revolución del mismo tipo podía y debía ser realizada por él, ¿nos enseña algo sobre ella?

Por lo tanto, no trataremos aquí de cubrir toda la superficie del encuentro de Foucault con el cine, como si se pudiera imaginar una suerte de sistema deductivo, en cuyo interior podríamos restituir todos los problemas que Foucault compartió, por muy breves instantes, siempre suspendidos, con el cine (la locura, el asilo y la identidad sexuada con Féret, la sexualidad con Pasolini, la naturaleza del nazismo con Syber-

---

textos, y más particularmente para el encuentro entre el cine y la filosofía en Deleuze, léase el libro de D. Zabunyan *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

[29] P. Veyne, «Foucault révolutionne l'histoire», en *Comment on écrit l'histoire*, París, Seuil, 1979. Para una relectura estimulante de esta revolución a través de sus efectos sobre la historia literaria, puede consultarse el artículo de M. Gil «Foucault invente l'histoire littéraire», en «Théorie et histoire littéraire», Fabula LHT (littérature, histoire, théorie), nº 0, 16 de junio de 2005 (URL: http://www.fabula.org/lht/0/Gil.html). [Hay versión en español: *Cómo se escribe la historia: Foucault revoluciona la historia*, trad. de Joaquina Aguilera, Madrid, Alianza, 1994.]

berg, el cuerpo con Schroeter, etc.). Nos concentraremos en un problema muy singular, que a nuestro juicio está en el corazón del proceder del propio Foucault: el del acontecimiento, de la relación con el pasado, de lo que hace historia. Pero esta cuestión la encararemos con una nueva reserva, con una nueva timidez. Ya que no podría hablarse de mostrar ni lo que el cine puede aprender de la práctica histórica de Foucault, ni lo que el proceder genealógico o arqueológico de Foucault puede aprender de los esfuerzos del cine para arreglar en su campo problemas análogos. La razón de esto es sencilla: yo no soy historiador ni cineasta ni siquiera crítico de cine. Mi pregunta será levemente distinta. Me preguntaré cómo este encuentro es susceptible de transformar no la práctica de unos u otros, sino más bien la comprensión de las cuestiones filosóficas que suscitan dichas prácticas. Porque resulta que los desplazamientos que Foucault impone al método histórico suscitan cuestiones eminentemente filosóficas. La historia de otro modo no podía hacerse sin que intuiciones fundamentales, como aquellas que conciernen a la naturaleza del tiempo, de la relación con el pasado en el presente, del acontecimiento, de la acción humana, de la inscripción de los sujetos en un mundo a la vez natural y cultural, no sean fundamentalmente perturbadas. Foucault no revoluciona la historia sin ponernos en la obligación de rehacer la filosofía.

Evidentemente, Foucault era el primero en ser consciente de esto y no dejó de glosar sobre los desafíos filosóficos de su propio proceder. Así, en el muy bello texto de 1971 *Nietzsche, la genealogía, la historia* escribe que «la historia verdadera» no es tanto la búsqueda de las continuidades entre el pasado y el presente más allá del olvido, la explicación de la situación en que nos encontramos por aquello que fuimos e hicimos en otros segmentos de la línea del tiempo, sino, por el contrario la búsqueda de una discontinuidad, la pasión de los desvíos, de todo aquello por lo cual precisamente diferimos de lo que fuimos, de todos los accidentes por los cuales hemos sido arrancados a nuestros destinos imaginarios de una manera que no era más anticipable antaño de lo que es explicable retroactivamente hoy.[30] De esto resulta toda una desarticulación del tiempo, donde éste no es ya ese elemento en el cual

[30] «La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es mostrar que el pasado está todavía presente, bien vivo en el presente, animándolo todavía en secreto, tras haber impuesto en todos los obstáculos del recorrido una forma dibujada desde el comienzo» («Nietzsche, la généalogie, l'histoire», en *Dits et Écrits*, París, Gallimard, 1994, t. II, p. 141). [Hay versión en español: *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 1992.]

los seres individuales y colectivos están inmersos y se transforman, se convierten en lo que son, sino más bien el espacio vacío donde emergen en una desconexión inquietante «acontecimientos» singulares y aleatorios: «el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin puntos de referencia ni coordenadas originarias, en miríadas de acontecimientos perdidos» (p. 149). ¿Cuál es, pues, esa «forma muy distinta del tiempo» (p. 153) que no es ya lo que une pasado, presente y futuro? ¿Cuál es esa superficie desmenuzada donde aparecen acontecimientos que no se siguen unos a otros? Y ¿cuál es ese «ser» de nosotros mismos en cuyo seno, según Foucault, la genealogía introduce lo discontinuo?[31] ¿No está a todas luces muy alejado de aquello que los filósofos llaman una «sustancia», ese elemento de cosidad que se continúa a través de sus propias transformaciones, como el individuo Sócrates cuando está sentado y cuando está de pie? ¿Qué es necesario que seamos, pues, para ser objeto de la genealogía? Tales son las preguntas que querríamos encarar haciendo la hipótesis de que el prestar atención a ciertos filmes nos permite elaborarlas mejor y, tal vez, darles una respuesta más adecuada.

Vemos bien que estas preguntas no son sólo metodológicas. No se trata solamente de saber cómo reconstituir correctamente el pasado, qué retener en concepto de documento, cómo interpretar las trazas, qué causalidades admitir (sociales, económicas, ideológico-políticas...), etc. En verdad, éstas son *metafísicas:* conciernen al ser mismo de aquello de que se habla, muestran que las preguntas genealógicas reinterrogan los marcos conceptuales más elementales que lo orientan: ¿qué es un acontecimiento? ¿Qué es el tiempo? ¿Qué es un pasado? ¿Qué es un presente? La genealogía no puede «historizar» un poco más lo que creíamos eterno, reintroducir, como dice Foucault, «en el devenir todo lo que se había creído inmortal en el hombre», sin que esa palabra historia no se vuelva a su vez enigmática: si Foucault revoluciona la historia es porque ya no sabemos lo que significa estar en la historia, o hacer historia. La radicalidad de esta revolución no

[31] «La historia será "efectiva" en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser» (ibíd., p. 147).

puede ser captada a menos que se perciba su dimensión metafísica.

Tal vez uno se asombre de encontrar ese vocablo tan venerable, tan blanqueado, casi artrítico, aplicado al pensamiento crítico, escéptico, relativista y comprometido de Michel Foucault. Es difícil imaginar a los metafísicos de toga manifestando con el Grupo de Información sobre Prisiones. Es difícil imaginar al pensador especulativo diciendo con Foucault que no hay que vacilar en pelearse con la policía, porque los polis están hechos para eso, para ejercer la violencia física.[32] Por otra parte, la metafísica ¿no es más bien la enemiga declarada, en especial, de la genealogía nietzscheana? Pero aquí solamente hay una cuestión de palabra. Si se llama metafísica a cierta concepción del pensamiento como meditación sobre las cuestiones eternas, y cierta concepción del ser que lo define por una suerte de invariancia y de necesidad que solo el pensamiento, por sus propios medios (aquellos, se dice, de la «razón pura») puede establecer más allá de la variabilidad y la contingencia de los acontecimientos, entonces, en efecto, no se trata de metafísica. Pero ¿cómo designar entonces el hecho mismo de interrogar esas nociones elementales? Más simplemente, nosotros proponemos definir la metafísica como el ejercicio para elaborar mejor el asombro en que nos encontramos frente a lo que nos resulta más familiar y que parece más necesario a nuestro aparato de comprensión del mundo. La metafísica no trata de las cuestiones más altas y más oscuras (el alma, el mundo, Dios, la eternidad, etc.), sino de las más simples: ¿qué es una cosa?, ¿qué es un acontecimiento?, ¿qué es una causa?, ¿qué es un efecto?, ¿qué es el tiempo?, ¿qué es una relación?, ¿qué es una acción?, ¿qué es un agente? Desde este punto de vista, puede decirse que la práctica de Foucault no deja de estar acompañada por una metafísica.

En consecuencia, lo que aquí nos interesará es la metafísica del proceder histórico de Foucault, y la manera en que puede ser mejor elaborada si se compara esta última con ciertas operaciones realizadas en el cine. No se trata de comparar la historia en general con el cine en general. Así como Foucault no es la historia, Allio o Resnais tampoco son

[32] «[...] yo considero que el oficio de poli es ejercer una fuerza física. El que se opone a los polis, pues, no tiene que permitirles la hipocresía de ocultarla bajo órdenes que uno tendría que obedecer al instante. Es preciso que vayan hasta el extremo de lo que representan» (ibíd., p. 761).

el cine. Son creaciones, actos, operaciones singulares efectuadas en un medio ciertamente caracterizado a la vez por sus medios técnicos y por su herencia artística, de manera tal que forma no una esencia sino una situación inestable, un conjunto de posibilidades abiertas del que uno puede adueñarse (o no), que se puede manipular (a veces para lo peor); en pocas palabras lo que el mismo Foucault llamaba un campo *práctico*.[33] No buscaremos en los filmes que mencionaremos alguna revelación sobre la esencia del medio cinematográfico, sino usos, desplazamientos, proposiciones. No se trata de ver lo que el cine en general nos dice de la historia en general, sino cómo ciertas singularidades creativas se aclaran unas a otras precisamente porque, al no realizarse sobre la misma materia ni en el mismo campo, su comparación permite extraer algo así como la operación abstracta que se efectúa en cada una de ellas, el gesto puro que las caracteriza pero no puede deslindarse sino de su confrontación, los desafíos *genéricos* que son los suyos. No es absurdo decir que pensar nunca es otra cosa que extraer de una singularidad su dimensión genérica. En este sentido, tratamos de pensar, una por el otro, la práctica histórico-crítica de Foucault y el cine.

Retrato de Foucault como metafísico

Una historia sin sustancia: de la «memoria de las luchas populares» a la metafísica del acontecimiento

La entrevista de *Cahiers du cinéma* de la que deseamos partir parece muy alejada de las consideraciones metafísicas a las que queremos asociarla. Por el contrario, parece tener una postura muy coyuntural: la representación cinematográfica, en la Francia de mediados de los años setenta, del período de la Ocupación y de la Resistencia. A través de lo que llaman una «moda retro», y que se ilustra en particular en el filme de Louis Malle *Lacombe Lucien*, los críticos de *Cahiers* encuentran una reescritura, a su juicio sesgada, de la historia de este período que, so pretexto de desmitificar la memoria heroica de la Resistencia cuidadosamente mantenida por el poder gaullista, termina por negar a los sujetos toda iniciativa y toda

[33] Sobre esta noción, véase en particular *L'Archéologie du savoir*, ob. cit.

inteligencia sobre su propia historia y transmitir un mensaje del tipo: nunca hubo lucha, todos fuimos cerdos o juguetes de la historia, y probablemente ambas cosas a la vez. También encuentran un efecto de imposición sobre los espectadores de hoy, que no sólo borra toda una parte de su historia, sino también les impugna de algún modo la posibilidad misma de ser sujetos de resistencia. Sin embargo, para Daney, Toubiana y Bonitzer, no se trata de defender la epopeya gaullista, cuyas funciones ideológicas (justificación del poder personal de De Gaulle y de su política en nombre de un nacionalismo estatal bien específico) y distorsiones históricas (mito de una no pertenencia de Vichy a la historia del Estado francés) son igualmente evidentes. La cuestión es más bien: ¿se puede mantener algo así como una memoria de las luchas sin recaer en la glorificación gaullista? ¿Es posible otra historia de la Resistencia, una historia que la sustrajera a la interpretación que la hace tender como naturalmente al establecimiento de cierto poder político, nacionalista, estatal, consensual y, finalmente, represivo, y la reubicara en una historia que, sin duda, en el espíritu de los redactores de *Cahiers* de esta época, se encuentra más bien en continuidad con las luchas revolucionarias del mundo de los años sesenta y los movimientos insurreccionales de la Francia de los setenta? No obstante, aquí sentimos cierta vacilación: Daney, Toubiana y Bonitzer no buscan tanto enrolar la memoria de la Resistencia en otra *causa* como suspender un instante esas relecturas teleológicas de la historia. No se trata de oponer, a la idea de que la Resistencia habría sido llevada a cabo en nombre de «cierta idea de Francia», la idea de que ella combatía en verdad con miras a una sociedad liberada de la explotación, esperanza que habría sido traicionada en el mo-mento de la Liberación. Se trata más bien de interesarse en lo que sería una memoria de las luchas populares desde el punto de vista de aquellos que las hacen, antes de que su sentido, por así decirlo, haya sido confiscado por los grandes relatos apologéticos que justifican los poderes instalados, cualesquiera que sean.[34] Porque es un hecho que la historia, incluso en su parte más violenta, y en

[34] Para el encuentro entre el cine y la filosofía alrededor de Mayo del 68, la importancia de este tema de una historia escrita desde el punto de vista de aquellos que la hacen fue particularmente puesta de manifiesto por D. Zabunyan en un texto al que éste debe mucho: «Un effet de blow up : philosophie, cinéma et inconscient de l'histoire», en P. Maniglier (dir.), *Le moment philosophique des années soixante*, París, PUF, 2011.

particular esta historia, la de la Resistencia, es hecha (claro que no en forma exclusiva, pero sí mayoritaria) por aquellos que, sin embargo, no ganan ningún poder suplementario, incluso cuando están en el campo de los vencedores: es hecha por los «dominados», los «gobernados», los «explotados». Por lo tanto, se trata de resistir igualmente dos ideas: que las masas habrían sido apáticas o cómplices y que habrían actuado a los fines de una causa establecida.

Foucault comparte con sus entrevistadores la convicción de que la historia es un asunto ideológico, la memoria un terreno de luchas, y el cine, uno de los lugares donde esta lucha se lleva a cabo, que no difiere de las otras (la historia de los historiadores, la literatura, el periodismo, etc.) sino de manera cuantitativa, por el poder de sus efectos: «Hay [en la actualidad] medios mucho más eficaces [que la escritura], que son la televisión y el cine. Y creo que es una manera de recodificar la memoria popular, que existe pero que no tiene ningún medio para formularse. Entonces se muestra a la gente, no lo que fueron, sino lo que es necesario que recuerden que fueron». La memoria, pues, es un proceso de reescritura de huellas sobre huellas, pero inmediatamente dividido en dos regímenes de huellas, esencialmente desiguales, las huellas dominantes y las huellas dominadas, la historia oficial y la memoria popular. No obstante, la cuestión es inmediatamente saber si la diferencia entre esas huellas es únicamente un asunto de grado (las primeras serían simplemente más visibles que las segundas) o, sobre todo, una diferencia de naturaleza (la memoria no funciona como la historia). Y, correlativamente, si el desafío es simplemente reemplazar una historia falsa, fabricada, por una historia verdadera, auténtica, que de alguna manera no impone una versión falsa del pasado a aquellos que lo vivieron. Mejor aun, simplemente se trata de hacer justicia a una versión del pasado que no encuentra cómo «formularse», muy sencillamente porque expresa el punto de vista de aquellos que no tienen el poder, político ni económico ni cultural o si, por el contrario, se trata de una relación muy distinta con el pasado, que no se ubica en el mismo plano que la otra. Por último, cabe preguntarse si el cine no es aquí más que un medio más o menos poderoso en esta lucha, o si tiene una especificidad que le permite alcanzar efectos singulares, a los que el escrito no puede acceder.

Parecería que, para Foucault, la «memoria popular» no es simplemente otra voz, que solamente se hace oír menos que

las otras, que no llega tan lejos, recubierta como está por los altoparlantes de la ideología oficial, sino más bien otra manera de hablar. Entre las dos memorias hay una diferencia formal y, por lo tanto, cualitativa, no solamente cuantitativa. A la pregunta: «¿Cómo producir un héroe positivo, un nuevo tipo de héroe?», Foucault responde: «No es el héroe, es el problema de la lucha. ¿Puede hacerse un filme de lucha sin que existan los procesos tradicionales de la glorificación? Volvemos a un viejo problema: ¿cómo llegó la historia a sostener el discurso que tiene y a recuperar lo que ocurrió, de no ser por un procedimiento que era el de la epopeya, vale decir, que se narra como una historia de héroes? Es así como se escribió la historia de la Revolución Francesa. El cine "retro" procede de la misma manera. A esto siempre se le puede oponer el revés irónico: "No, miren, no hay héroes, todos somos unos cerdos, etc"». Pero ¿qué sería una historia que no fuera la de un héroe (ni la de un cerdo)? ¿Qué sería una historia que hubiera roto con el esquema épico? Sería una historia que no narraría la constitución de un sí. No diría: «Fíjense cómo luchamos para ser lo que somos». No buscaría en el pasado la huella de su costoso nacimiento. Ni siquiera intentaría, dice Foucault con mucha precisión, «recuperar» el pasado. Extraña historia, pues, que no se esforzaría por prolongar lo que fue más allá de su desaparición real. Hablaría realmente de las luchas, pero no las atribuiría a un sujeto, como si la historia fuera una gesta, es decir, una serie de acciones memorables donde se demuestra lo que puede hacer un agente. La historia épica, por su parte, siempre debe atribuir la batalla, las luchas, a un sujeto que ocupa una parte de un conflicto, la nación, el pueblo, la clase, y que se constituye a través de esa *continuidad* entre el pasado y el presente. Por el contrario, lo que caracteriza la memoria popular, según Foucault, es cierta sustracción a la unidad histórica y cierta molecularización: *las luchas,* y no la historia *de* algo o *de* alguien. En lugar de una gran entidad que atraviesa diferentes avatares, tendríamos por lo tanto líneas que escapan a toda atribución a un sujeto histórico, a una totalidad viviente. El «pueblo» no es otra sustancia de la vida histórica (diferente de las «elites»); por el contrario, es lo que sustrae a la historia de toda sustancia totalizadora. En este sentido, el pueblo carece de historia. Las huellas de las luchas populares tornan porosa la historia de las naciones y las clases, le quitan su tranquila distribución en períodos («primero hubo esto, después aquello»). Todo lo inverso de un De Gaulle cuando escribe que formamos parte de esa gran entidad, la Francia, de la que más o menos seríamos una continuación. Las luchas populares no pertenecen a nadie: siguen un conjunto de hilos que no dejan de volver a tramarse pero no se inscriben en la historia, nunca se inscribieron ni se inscribirán jamás en ella. Más que constituir una historia, ellas la interrumpen: la historia es la manera en que la totalización sustancial pretende superar esas interrupciones para hacer de ellas uno de sus accidentes, un momento de *su* vida.

La historia popular, pues, se caracteriza por el hecho de que no es atribuible a nada: es, como muy bien lo había visto Althusser, un *proceso sin sujeto*.[35] Por eso no puede tener la forma de la epopeya de un héroe. El pueblo no son los franceses, pero tampoco los obreros o los campesinos: si lo fueran, entonces habría otra historia, por ejemplo aquella de la clase obrera accediendo a la conquista de su esencia, de su poder (o finalmente de su derrota). Pero entonces volvería a ser la historia oficial. El pueblo son traidores: están en la historia, pero como un virus. Ellos frecuentan nuestra historia, pero nuestra historia no es la suya, quienquiera que, por otra parte, seamos nosotros (dominantes o dominados). Lo que caracteriza la memoria *minoritaria* es precisamente que no es la historia de un ser ni ya constituido ni en vías de constitución. Toda historia mayoritaria es, en realidad, narrada desde el punto de vista del final, como una historia ya hecha, o que proyecta como su horizonte algo ya formado.[36] La memoria popular, por su

[35] Al respecto, se puede leer el admirable texto que Étienne Balibar consagra a la teoría de la historia de Marx en su contribución a *Para leer «El capital»*, que en muchos aspectos anticipa los problemas que formularán Foucault y Deleuze, puesto que se trata de mostrar que la historia no es la historia de algo (así fuera de la humanidad), sino el relanzamiento incesantemente abierto de la combinatoria entre diferentes «factores»: «Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique» (en L. Althusser et ál., *Lire Le Capital*, París, PUF, reed. 1996). [Hay versión en español: *Para leer «El capital»*, sin indicación de traductor, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.]

[36] Véase lo que escribe Sartre en *Las palabras* a propósito de «la ilusión retrospectiva» que reina sobre la historia de los grandes hombres, y en particular este bello pasaje: «En los salones de Arras, un joven abogado frío y remilgado lleva su cabeza bajo el brazo porque es el finado Robespierre; esa cabeza gotea sangre pero no mancha la alfombra; ninguno de los comensales la nota y nosotros sólo la vemos a ella; hace

parte, se burla de los seres formados. Son procesos que escapan a toda identificación.

Si la memoria popular se define por el hecho de que no puede hablar por sí misma, no es consecuencia de que su voz no sea lo bastante alta; es muy simplemente porque no hay un sí misma. Cualquiera que habla por sí habla ya por otro. La memoria popular no es como otro punto de vista sobre un conjunto de relaciones conflictivas enunciado por una parte que el juez a menudo no oye: es la dimensión del devenir que no reivindica un punto de vista, que no es un asunto de reconocimiento, porque no reconoce la escena del proceso prevista de antemano para que los puntos de vista puedan confrontarse, porque no prejuzga acerca de la existencia de un espacio bien delimitado donde lo que ocurre ocurre, donde se puede discutir acerca de lo que *nos* ha ocurrido. Ella no acepta ese «nosotros», no por ferocidad particular, sino porque no lo necesita; no se trama en un «nosotros», sino más acá de cualquier «nosotros». Con otros devenires, ella organiza comunicaciones transversales y no cronológicas o espaciales: las luchas populares de la Francia del siglo XX no forman una parte de la historia de Francia; por el contrario, son aquello por lo cual lo que ocurrió amenaza precisamente la identidad constituida de todo sujeto a quien se lo querría atribuir...

Evidentemente, esto no significa que las luchas populares dependerían de una suerte de eternidad, donde todo se comunicaría directamente con todo, como una especie de fondo coextensivo a la historia humana, surgiendo ocasionalmente, sofocado, pero nunca apagado. Semejante fondo sería aún una sustancia. Esto no significa que nada cambia nunca, que toda la historia no sería sino aquella de las formas siempre precarias que adopta la tentativa para acallar de algún modo esa interminable batalla de topos donde nos debatimos sin fin ni objetivo, como si de tanto en tanto algunos fulgores hicieran erupción desde el fondo del magma intemporal de la agitación humana. Por el contrario, esto significa que hay acontecimientos que, hablando con propiedad, no dependen de la historia, de los devenires sin sustancia subyacente, de los cambios que no se hacen en el tiempo

cinco años que rodó en el canasto y sin embargo ahí está, cortada, diciendo madrigales a pesar de su mandíbula colgante» (en *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, París, Gallimard, 2010, p. 109). En el fondo, muchos filmes históricos tienen que ver con esta ilusión...

cronológico, porque no son el pasaje de un estado de cosas a otro. Pero vemos que aquí se trata de una postura rigurosamente metafísica: ¿cómo pensar el devenir sin pensarlo como la constitución o la evolución de una cosa dotada de una identidad (una nación, un individuo, hasta la humanidad en su conjunto): en pocas palabras, acontecimientos sin sustancia? Pero esta pregunta Foucault la encuentra no solo a propósito de la memoria de las luchas populares. Vamos a ver ahora que ella estructura toda su obra.

La historia como saber crítico: introducción al primer concepto de acontecimiento

Nada sería más engañoso que comprender el interés de Foucault por objetos aparentemente «menores» (en todos los sentidos del término), los locos, los enfermos, los prisioneros, los perversos sexuales, etc., como una tentativa por ampliar nuestra memoria histórica a objetos hasta entonces reprimidos por la historia oficial, con el objeto de reparar la manera en que esta prolonga la violencia ejercida en la actualidad sobre una parte de la humanidad repitiendo por el olvido la distinción entre lo que es digno de interés (las elites) y lo que es insignificante (el pueblo). Semejante proceder implicaría querer transportar el esquema de inteligibilidad de la historia oficial a sus márgenes. Se mostraría así cuán insignificante era en realidad la existencia de la gente menuda, se reintegraría en la vasta aventura de la humanidad o de nuestra cultura lo que rechaza de ella para reproducir las formas de su jerarquía.[37] Pero de este modo no se interrogaría la forma misma de este saber, las operaciones por las cuales damos sentido al pasado. Ahora bien, Foucault nunca dejó de decir que había que buscar en la locura, en la prisión, en los «saberes sometidos», no un nuevo objeto para una historia ya segura de sí misma, de su legitimidad y de las formas de su ejercicio, sino, por el contrario, un instrumento crítico contra esta historia, un análisis de lo que hizo falta en cuanto a desplazamientos, torsiones, exclusiones, extirpaciones, para que podamos plantearnos como sujeto de un saber. Desde la introducción de la *Historia de la locura* él escribía que la locura no podía ser objeto de historia, sino más bien desafío a

[37] Todo esto, como se sabe, estuvo en el principio del proceder de los *Annales*, de F. Braudel, de M. Bloch, de P. Chaunu, etc., historiadores de los anónimos...

la historia.[38] Del mismo modo, en la época en que concede esa entrevista a *Cahiers du cinéma,* justifica en un artículo admirable el proyecto de una colección titulada «la vida de los hombres infames», no por la preocupación de dar a seres sustraídos en vida a la existencia pública y colectiva una memoria, una gloria (la *fama*),* que habrían merecido por el simple hecho de que existieron, como si cualquier cosa mereciera ser dicha simplemente porque se había dado el trabajo de nacer, sino, por el contrario, porque, debido a la manera misma en que fueron registradas, esas vidas pasan al lenguaje pero sin dejarse constituir en objetos por él. En efecto, las frases por las cuales vienen hasta nosotros son precisamente aquellas que hubo que pronunciar para reducirlos al silencio, encerrarlos en asilos, hacerlos desaparecer del comercio de los otros con el objeto de que la vida ordinaria pueda proseguirse en el silencio de sus órganos colectivos. Estas huellas no son testimonios, sino tachaduras: «borradura de la cosa dicha por su mismo enunciado» (p. 245). Pero de este modo algo del pasado pasa a través del lenguaje, no tanto como un objeto sino como una *fuerza* que hubo que reducir: justo lo que se necesita de lenguaje para que desaparezcan. Por eso Foucault puede decir que esas vidas no están presentes como lo que significan esas frases, sino como meros efectos, una suerte de energía pura que no es objetivada por la lengua, porque es lo que hay que ejercer de fuerza para que la distribución de lo significante y lo insignificante pueda perpetuarse: «*Exempla,* pero —a diferencia de aquellos que

[38] «La percepción que el hombre occidental tiene de su tiempo y de su espacio deja aparecer una estructura de rechazo, a partir de la cual se denuncia a una palabra como no siendo lenguaje, a un gesto como no siendo obra, a una figura como no teniendo derecho a poseer un lugar en la historia. [...] A lo largo de toda la historia del Occidente, la necesidad de la locura está ligada a ese gesto de decisión que separa, del ruido de fondo y de su monotonía continua, un lenguaje significativo que se transmite y se acaba en el tiempo; en pocas palabras, está ligada a la posibilidad de la historia. Esta estructura de la experiencia de la locura, que es en su totalidad del orden de la historia, pero que habita sus confines, en el punto en que ella se decide, constituye el objeto de este estudio.» Por cierto, Foucault suprimió este prefacio de las ediciones posteriores, pero no porque haya renunciado al proyecto de hacer una historia crítica, sino más bien porque estas formulaciones le parecían aun demasiado ligadas a problemáticas fenomenológicas, que habrían hecho de la locura una suerte de objeto intemporal. Ahora bien, se trata precisamente de pensar un cambio no histórico, y no una eternidad frente a la cual el discurso siempre estaría en falta.

* Así en el original. [N. del T.]

los sabios recogían en el curso de sus lecturas— son ejemplos que contienen no tanto lecciones para meditar como breves efectos cuya fuerza se apaga casi de inmediato». Vemos otra vez que no se trata de extender el prisma de la leyenda más allá de los objetos que hasta ahora consideró dignos de su atención sino, por el contrario, de encontrar una relación no legendaria con el pasado. La relación con el pasado para Foucault, aquí como en otra parte, no está dirigida contra el olvido, sino contra la misma historia. Se trata de referirse al devenir de un modo no histórico.

Pero es a través de toda su obra como se puede verificar que el pasado nunca fue para Foucault el *objeto* de un saber ya constituido sino el instrumento de una *crítica* del presente. La historia nunca fue para él una disciplina positiva entre otras, sino siempre una nueva forma de lo que Kant llamaba crítica.[39] El objetivo de la crítica en el sentido kantiano es hacer aparecer los presupuestos que nos constituyen, y que nos constituyen en particular como sujeto de saber. Simplemente, Foucault no busca estos presupuestos más acá de todo saber, en una reflexión *a priori* sobre las condiciones gracias a las cuales podemos pretender legítimamente algún saber objetivo, sino en un saber capaz de redefinir el sujeto por su diferencia con su objeto, es decir, por el conjunto de las maneras de las que no es (o ya no es) su objeto. La historia es semejante saber:[40] su tarea no es establecer el pasado ni explicar el presente, sino, por el contrario, redefinirnos a nosotros mismos (incluso en cuanto sujetos de la historia) por el conjunto de los desvíos, de los desplazamientos, por los cuales hemos dejado de ser lo que éramos. Así, la historia de la locura no es la historia de una cosa cuya existencia no habría sido puesta en duda (los comportamientos irracionales de algunos seres humanos), ni siquiera la historia de las

[39] Todo el pasaje que sigue es un comentario libre de un famoso artículo de Foucault, su verdadero testamento filosófico, «Qu'est-ce que la critique ?», en *Dits et Écrits*, ob. cit., IV, nº 339, pp. 562 y sq.

[40] No es la única: la antropología también es un saber crítico (creo que es así como hay que leer a Lévi-Strauss); el derecho también puede funcionar de esta manera (como lo mostraron recientemente los libros de M. Iacub); una sociología crítica ciertamente es posible (sería más bien la de Latour que la de Bourdieu) y, como vamos a tratar de mostrarlo en las páginas que siguen, también el cine puede funcionar como crítica. En suma, la crítica es una forma del saber en general y no se limita a tal o cual disciplina en particular, aunque sea cierto que no todo saber es capaz de adoptar un giro crítico.

opiniones que se pudo tener sobre esos comportamientos, sino, en verdad, la historia —pero ¿todavía puede llamarse a eso así?— de lo que se necesitó en cuanto a desplazamientos, maniobras, transformaciones reales, para que la locura apareciera precisamente como problema y, por lo tanto, para que se constituyera el objeto mismo de una historia. En consecuencia, es al otro, al pasado, al que solicitamos la medida de nuestra identidad: no somos otra cosa que una variante de lo que fuimos, y debemos definirnos por el conjunto de las diferencias que nos constituyen. Por consiguiente, en vez de que la crítica venga a asegurarnos de nuestro derecho a establecer verdades sobre un mundo objetivo sirve, por el contrario, para hacer aparecer la contingencia de ese derecho.

Esta concepción crítica de la historia, creo, explica el estatuto muy particular que tiene el pasado para Foucault. La genealogía no se refiere al pasado como un hecho objetivo comprobado, sino como a una *variante* a partir de la cual el presente puede hacer la prueba de su propia contingencia, vale decir, de la posibilidad siempre abierta que es la suya de *poder ser otro,* de la misma manera que el antropólogo no va a buscar en las culturas lejanas objetos por conocer sino versiones alternativas de él mismo que le permiten relativizar la misma antropología.[41] Para el genealogista el pasado es, en suma, otra posibilidad de él mismo, una diferencia interior que le permite deshacer su propia identidad o, más bien, redefinirse precisamente por diferencia. La consigna de la introducción a *El uso de los placeres*, «desprenderse de sí», es válida para toda la obra de Foucault, del principio al fin. Y hay que entenderlo en el mismo sentido en que Lévi-Strauss definía la antropología como «técnica del desarraigo». El presente no se refiere al pasado como un ente que sucede a otro en la línea continua del tiempo, sino como una variante que se define exclusivamente por el conjunto de sus diferencias con otras variantes.

Lo cual, con seguridad, implica una concepción muy profundamente relativista. Una vez más, sin embargo, hay que evitar un malentendido. Foucault no puede extender el proceder histórico a nuevos objetos que uno creía intemporales sino reabriendo la cuestión del género de ser o, si se quiere, del régimen de objetividad que es el del cambio. No se trata de decir que ciertas cosas que creíamos eternas (que tenemos una sexualidad, que hay locos, que hay que castigar, que somos sujetos, que el hombre existe, incluso que todo es histórico, etc.) son en realidad históricas, sino de mostrar, de este modo, que es toda la cuestión del ser del pasado la que es replanteada. En efecto, no basta con proponerse «relativizar históricamente» todas las verdades eternas, prorrogar nuestras certezas a sus condiciones de emergencia fechadas y situadas. Porque se instala entonces una invariante todavía más poderosa, un punto de referencia todavía más englobante, que es la noción misma de historia. Este supuesto relativismo histórico no es otra cosa que un nuevo dogmatismo. En vez de juzgar las vidas humanas según sólidas verdades morales o científicas, se mide todo el resto según una sola verdad, la de la historia, a la que casi no se interroga. Por ejemplo, se dirá: «La física newtoniana no es la inscripción sobre el filme de la conciencia humana de la realidad natural finalmente revelada, sino simplemente una creación humana, dependiente y hasta reductible al contexto que la vio nacer: la física es hija de su tiempo, la Naturaleza misma es una noción histórica». Pero de paso se instaló un nuevo plano de referencia última: el de una humanidad actuante y doliente, que se despliega en el tiempo, que se estira a lo largo de una delgada línea unidimensional, medida en horas, días, meses, años, siglos, eventualmente fragmentada en grupos estancos que se llamarán sociedades, y cuyo conjunto forma el objeto de lo que se llama la historia, esa «ciencia de los hombres en el tiempo», según la definición de Marc Bloch.[42]

Esto es lo que la genealogía se niega, precisamente porque es, por método, por decisión, por hipótesis, no el establecimiento de verdades objetivas sino una puesta a prueba de todos los absolutos, una puesta en variación de todas las invariantes. Foucault lo explica claramente en su artículo sobre Nietzsche: la historia de los historiadores, en la medida en que plantea sus objetos en lo referencial global del tiempo, «reintroduce (y siempre supone) el punto de vista suprahistórico».[43] El «verdadero sentido histórico» consiste precisamente en no dejar nada fuera del cambio: «escapará a la metafísica para convertirse en el instrumento privilegiado de

[41] Sobre esta interpretación de la antropología, y la herencia lévi-straussiana que puede reivindicar, véase el libro de E. Viveiros de Castro *Métaphysiques cannibales*, París, PUF, 2010. [Hay versión en español: *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*, trad. de Stella Mastrángelo, Buenos Aires, Katz, 2010.]

[42] M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, París, Armand Colin, 1997, p. 52.

[43] «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», art. cit., p. 146.

la genealogía si no se orienta sobre ningún absoluto» (pp. 146-147). La genealogía no relativiza las cosas en un punto de referencia fijo (el tiempo cronológico) sino los mismos puntos de referencia (incluido el referencial calendario) en sus torsiones recíprocas. Para ello no requiere sumirlas en un punto de referencia global, porque es de manera *intrínseca,* por sus diferencias recíprocas, como se definirá la identidad de cada punto de referencia, y no por el estado de la situación global del mundo en tal o cual punto del tiempo. Poner en variación las invariantes, relativizar los absolutos mismos sobre los cuales nos orientamos (la humanidad, la razón, la salud, el cuerpo, etc.), exponer la contingencia de las necesidades que creemos insuperables, es mostrar lo que se necesitó de desplazamientos, de golpes de fuerza, de pasos al costado, de torsiones y de reinterpretaciones para que los puntos de referencia que utilizamos puedan imponerse con tal naturalidad o, más exactamente, es no definirlas sino por esos desplazamientos. Pero esta actitud crítica implica renunciar a la concepción del cambio que es espontáneamente la nuestra como pasaje de una cosa de un estado a otro *en* el tiempo. Allí donde la historia instala su gran referencial cronológico, con sus fechas y sus años, y no puede hacerlo sino haciendo de cada acontecimiento una modificación del estado total de un presente transformable, la genealogía no puede «dejar nada por debajo de sí que tendría la estabilidad tranquilizadora de la vida o de la naturaleza». Ella «se distingue de la historia de los historiadores en el hecho de que no se apoya en ninguna constancia: nada en el hombre —ni siquiera su cuerpo— es lo bastante fijo para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos» (p. 147). Debe renunciar así, a la vez, a la idea de sustancia (o de continuidad ontológica) y a la idea de sucesión: un acontecimiento no es la transición que conduce una cosa de un estado (definido por cierta cantidad de propiedades o cierta composición de elementos) a otro (propiedades diferentes o combinaciones diferentes) sobre el punto de referencia abstracto y vacío del tiempo.

Henos aquí, pues, reconducidos a ese punto en que el acontecimiento ya no puede ser definido como la modificación *de* algo (de una sustancia), puesto que es toda cosa (todo presente) la que debe ser definida como acontecimiento. Vemos pues cómo la práctica *crítica* que es la de Foucault en historia se desplaza necesariamente sobre cuestiones filosóficas bastante vertiginosas: hay acontecimientos que no

llegan *a* nada, sino que subsisten en ellos mismos (como la «sonrisa sin gato» de Alicia, que Deleuze convertía en el modelo del acontecimiento); hay un tiempo que no es del orden de la sucesión, un tiempo no cronológico, donde los presentes no se suceden unos a otros en una línea medida en unidades de cuenta, sino que se refieren unos a otros como imágenes en espejo unas de otras, como las caras de un único cristal hecho de espejos sin azogue; hay identidades que no están constituidas por otra cosa más que por sus diferencias con otras (variantes). Por otra parte, Foucault lo decía muy simplemente en su lección inaugural en el Colegio de Francia: «este análisis plantea problemas filosóficos, o teóricos, verosímilmente temibles. [...] ¿Qué estatuto dar a esa noción de acontecimiento?».[44] A esta pregunta, él proponía elementos de respuesta que hacían claramente alusión a la filosofía desarrollada algunos años antes por Gilles Deleuze en *Lógica del sentido,* y que él mismo había comentado. El acontecimiento, dice, reclama un «materialismo de lo incorpóreo»: «no es el acto ni la propiedad de un cuerpo», sino que «consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, el cotejo, la acumulación, la selección de elementos materiales».

Puede verse en *La arqueología del saber* la tentativa más sistemática hecha por Foucault para explorar a la vez práctica y «teóricamente» semejante ontología del acontecimiento.[45] Esta ontología no cae del cielo de las verdades eternas, de donde Foucault habría ido a robarla, acompañado por su amigo Deleuze, como nuevos prometeos robando el fuego a los dioses. Simplemente intenta tomar la medida de las torsiones que la práctica crítica de la historia, que Foucault puso en obra sobre la marcha en sus obras precedentes, hace padecer al concepto ordinario o tradicional de acontecimiento. En suma, ella es un diagnóstico sobre los efectos de desplazamiento categorial que su propio proceder histórico tiene sobre la comprensión de los conceptos que manipula. La pregunta: «¿Qué es, pues, un acontecimiento según Foucault?» es, así, inseparable de la pregunta: «¿Cómo se las arregla

[44] M. Foucault, *L'Ordre du discours*, ob. cit., p. 59.

[45] Foucault escribe en verdad que el primer gesto de la arqueología es «restituir al enunciado su singularidad de acontecimiento [...] hacerlo surgir en su irrupción histórica [...] poner bajo la mirada [...] esta incisión que constituye, esta irreductible —y muy a menudo minúscula— emergencia» (*L'Archéologie du savoir*, ob. cit., p. 40).

Foucault para extraer acontecimientos a partir de datos históricos, es decir, corpus?».

Para abreviar brutalmente lo que podría ser una muy larga demostración, digamos que se puede definir un acontecimiento como un *sistema no deductivo de desajustes homólogos sobre series heterogéneas*. Para reconstituir un acontecimiento, primero hay que establecer series.[46] Una serie es un conjunto de términos que se encadenan de modo tal que se pueden establecer relaciones de transformaciones ordenadas, vale decir, de modo tal que uno aparece como la repetición del otro mediante ciertas operaciones de transformación. Así, el concepto de paranoia no está aislado, sino que constituye una serie con aquel, anterior, de monomanía; así como el concepto de cociente intelectual con el de imbecilidad, etc.[47] Estos términos no son sinónimos, no se trata del «mismo» concepto, pero de todos modos se lo «reconoce», porque su unidad, la manera en que se recorta en medio de otros conceptos, sigue siendo poco más o menos estable. Así, escribe Foucault, «se puede remontar la cadena de ciertas nociones actuales hasta Esquirol, Heinroth o Pinel [...], mientras que, si se quiere seguir más arriba el hilo del tiempo, inmediatamente se pierden las pistas, los hilos se embrollan, y la proyección de Du Laurens o incluso Van Swieten sobre la patología de Krapelin o de Bleuler ya no da más que coincidencias aleatorias».[48] La palabra «proyección» indica a las claras que los términos son definidos por las relaciones que mantienen con otros términos vecinos: así, puede proyectarse un círculo en un óvalo, porque las relaciones de vecindad y de distancia entre los puntos permanecen estables, aunque la identidad de los puntos no sea conservada (algunos se confunden con otros, etc.). Del mismo modo, puede establecerse una serie de conceptos cuando las relaciones de vecindad y de distancia entre los conceptos no están tan perturbadas que ya no se pueda estar seguro de que nos enfrentamos con el mismo recorte.

Pero estas series no nos importan individualmente, ni siquiera por su continuidad. Nos importa ante todo el hecho de que hacen aparecer cesuras, discontinuidades, quiebres.

[46] «Las nociones fundamentales que se imponen ahora [...] son las del acontecimiento y de la serie, con el juego de las nociones que les están ligadas; regularidad, azar, discontinuidad, dependencia, transformación» (*L'Ordre du discours*, ob. cit., pp. 58-59).

[47] Véase *L'Archéologie du savoir*, ob. cit., p. 55.

[48] Ibíd., p. 55.

Entre la palabra «locura» en Erasmo y en Pinel no hay más que una homonimia: no pertenecen a la misma serie, no se puede proyectar un espacio conceptual sobre el otro. Por cierto, se necesitan esas homonimias para poder establecer esas cesuras seriales: precisamente porque uno cree vérselas con el mismo término retrabajado y redefinido se puede establecer que en realidad ocupa una posición completamente diferente en la vecindad de los otros términos en que está tomado (por lo tanto, que no es el «mismo» término, así estuviera dotado de un sentido diferente). El método foucaultiano trabaja en el elemento de nuestros equívocos: se encerraba a gente antes del «nacimiento de la prisión»; por eso se cree que se trataba de lo que nosotros entendemos por «prisión», y que una historia de la prisión no es más que un relato de las transformaciones que conoció esa cosa o esa técnica (hasta, más ampliamente, las formas que adoptó el imperativo intemporal del castigo). Pero si uno se atiene al método serial, se verá que no hay tanto una cosa que se transforma a través del tiempo como un conjunto de discontinuidades que constituye lo que entendemos por «prisión», término que proyectamos, a costa de un equívoco fundamental, sobre el pasado, y que, cuando lo restablecemos en el conjunto de sus condiciones, torna contingente la noción misma de castigo. El objetivo de la arqueología es precisamente la corrección de los equívocos por el método serial.

Pero más significativa todavía es la coincidencia entre varias cesuras de este tipo: del mismo modo que no se puede ya prolongar la serie monomanía-paranoia, ya no se puede seguir la serie imbecilidad-cociente intelectual, encefalitis crónica-parálisis general, locura sin delirio-neurosis de carácter. También puede establecerse una correlación entre la enfermedad de los locos en el hospital psiquiátrico por Pinel y esa nueva nosología. Por lo tanto, hay como una fisura transversal en estas series, y tal es el acontecimiento: se lo definirá por la correlación entre esas discontinuidades sobre varias series, *y por nada más:* no se buscará bajo esa fisura transversal una causa profunda. El acontecimiento no es tanto la transformación de un término como la covariación de un conjunto de series. Este conjunto, a su vez, no debe su unidad más que a todas esas variaciones: es así como el presente de la prisión está *caracterizado* por el sistema de sus diferencias con el pasado. Cada uno, pues, debe ser llamado, rigurosamente, la variante del otro. Esta concepción del

acontecimiento equivale simplemente a considerarlo como una mutación estructural. Ella significa que el acontecimiento no es tanto algo que ocurre en un punto dado, a un término particular, sino más bien una mutación de las relaciones entre los términos. Este sistema, sin embargo, es «no deductivo»,[49] puesto que no se busca deducir esos diferentes desajustes unos de otros, para reducirlos a la unidad de una Idea (como lo hace Hegel cuando trata de deducir todo el derecho romano, por ejemplo, de la noción de libertad subjetiva, a su vez definida como desarrollo de la contradicción interna implicada en la idea de libertad), sino definir, por el contrario, el sistema por su covariación. Es en este sentido como Foucault puede decir que los sistemas no tienen ninguna «interioridad» propia.

Por último, Foucault muestra que en el borde de esta fisura aparecen también nuevos términos, nuevas series, que no aparecen en absoluto del otro lado. Ya no se trata aquí solamente del desplazamiento de las relaciones de vecindad entre los términos, sino de la aparición, en la vecindad considerada, de términos que hasta entonces estaban totalmente ausentes. Por ejemplo, el «crimen» entre un espacio conceptual donde se pone a lindar con la «locura», bajo el nombre de «monomanía homicida».[50] Es entonces cuando se ve que no se trata de una combinatoria cerrada, sino de la transformación de un espacio que posibilita nuevos seres: no es que algunos términos hayan reemplazado a otros, sino que el suelo mismo ha cambiado. Ciertamente, *locura* y *crimen* son términos equívocos. Pero ocurre que el acontecimiento debe definirse tanto por los desajustes de las series como por el pliegue de los equívocos.

Por lo tanto, para tener un acontecimiento necesitamos: 1) series de términos definibles por sus vecindades con otros términos en espacios proyectables; 2) discontinuidades en el seno de esas series; 3) correlaciones entre esas discontinuidades; 4) aparición de nuevos términos en las vecindades. La «muerte del hombre» de que habla Foucault en *Las palabras y las cosas* es un acontecimiento en este sentido. No es otra

[49] Ibíd., p. 56.

[50] «Mientras que en las épocas precedentes la locura era cuidadosamente separada de la conducta criminal y valía como excusa, la misma criminalidad —y esto desde las famosas "monomanías homicidas"— se convierte en una forma de marginalidad más o menos emparentada con la locura» (ibíd., p. 57).

cosa que el hecho de que se deshicieron algunas relaciones entre ciertos enunciados, no apareciendo dicha discontinuidad sino a través de las correlaciones que se pueden comprobar entre las cesuras de tres series: la serie económica, la serie biológica y la serie lingüística; sistema de desajustes luego de los cuales puede verse que la palabra *hombre* no es más que un término equívoco, y un término que perdió la función arquitectónica que tenía en el sistema precedente. La muerte del hombre es como la de Dios: es de esos acontecimientos silenciosos de que hablaba Nietzsche. No es algo que ocurrió a un ser; por el contrario, es ese «ser», el hombre, el que no es más que un efecto de superficie del desplazamiento de las relaciones seriales entre pequeñas partículas de lenguaje.

El ser del poder: introducción al segundo concepto de acontecimiento

Podría parecer que la concepción del acontecimiento que acabamos de presentar (como mutación estructural) equivale a concebir el cambio precisamente de la manera en que decíamos que no había que concebirlo: como el pasaje de un estado (cierta configuración de las relaciones entre términos) a otro. En vez de tener cosas y propiedades, tendríamos términos y relaciones entre esos términos. Pero en ambos casos tendríamos una sucesión de realidades estáticas. Sin embargo, sería inexacto. Ante todo, hay que recordar que no hay nada *debajo* del cambio, salvo equívocos. Por lo tanto, no es totalmente como si se pasara, por ejemplo, de una configuración global de universo (de un corte inmóvil de la totalidad de los existentes) a otra (como en la ficción del demonio de Laplace), o de una imagen a otra sobre la película de un filme.[51] No hay película, precisamente, así como tampoco hay Universo total. Por otra parte, se ha dicho que cada sistema no es solamente una recombinación de elementos (incluso equívocos) sino la emergencia de un nuevo espacio. Por eso

[51] Es interesante observar que esta imagen del filme, de la que se sabe que sirvió a Bergson para caracterizar cierta concepción del cambio como sucesión de estados, es también aquella que utiliza Marc Bloch para caracterizar el tiempo que el historiador debe remontar (M. Bloch, *Caractères originaux de l'histoire rural française*, París, Les Belles Lettres, 1931, p. 14, cit. por A. de Baecque, *L'Histoire-caméra*, París, Gallimard, 2008, p. 36). [Hay versión en español: *La historia rural francesa, caracteres originales*, trad. de Alejandro Pérez, Barcelona, Crítica, 1978.]

puede decirse que hay cambios, pero no que *algo* cambia. Pero sobre todo, los «sistemas» de que habla Foucault no son unidades reales: no existen sino por el conjunto de las transformaciones que las ponen en relación unos con otros. No se trata de definir el acontecimiento como el pasaje de un sistema a otro sino realmente de definir cada sistema por el conjunto de las torsiones por las cuales se extirpa de su otro. Nuestra contemporaneidad no tiene otra identidad, según *Las palabras y las cosas*, que ser la de la «muerte del hombre», del mismo modo que la edad clásica no tiene otra identidad que ser lo que se extirpa a la vez de la episteme del Renacimiento y de aquella de la época «moderna» de las ciencias humanas. Por lo tanto, no se define la historia como una sucesión de épocas, sino en verdad cada «época» como una mutación de las otras, como si éstas constituyeran una suerte de orbe virtual que la determinara por diferencia, por la manera en que no recae en ellos. El ser foucaultiano, pues, sólo está hecho de desgarramientos, sin nada que se desgarre. Si no hay que buscar *causas* bajo esas mutaciones es precisamente porque hay que definir cada sistema por el conjunto de las operaciones que se deben realizar para que se extirpe de los otros.

Deleuze insistirá en el hecho de que la introducción por Foucault de los conceptos asociados al de «poder» nada tiene que ver con la voluntad de responder a la crítica de irracionalismo que le había sido hecha (puesto que se negaba a explicar el cambio), sino que, por el contrario, constituye una radicalización del gesto foucaultiano de factualización [*événementialisation*] de sus objetos. En adelante, en efecto, cada conjunto no estará ya solamente caracterizado por el sistema de sus diferencias con los otros, sino también por el conjunto de las operaciones efectivas por las cuales se extirpa y no deja de extirparse de esas otras combinaciones virtuales que lo rodean. En efecto, es sabido que lo que caracteriza al poder para Foucault es su inestabilidad: no se posee el poder, hay que ejercerlo. El poder es relación de una fuerza con otra por la cual uno «hace hacer» algo a la otra, pero de tal manera que la relación de fuerzas nunca está estabilizada. Pero, observa en sustancia Deleuze, si el poder requiere ser ejercido es precisamente porque toda fuerza tiene la posibilidad de entrar en relación con otras fuerzas. Lo que Foucault llama «diagrama», pues, correspondería a una tentativa por captar el poder en su inestabilidad propia, es decir, en el punto en que

las fuerzas capturadas siempre están dispuestas a ser capturadas por otros: toda fuerza es robada por una fuerza a otra fuerza. La relación de fuerzas, por lo tanto, sería de hecho una relación de tres términos: la fuerza que se ejerce, la fuerza sobre la cual se ejerce, y la fuerza contra la cual se ejerce. Concretamente, habría que describir un diagrama por esta anticaptura: ella se adueña de una fuerza extirpándola de la fuerza que quiere adueñarse de ella. Pero no puede hacerlo de una vez por todas, tiene que hacerlo en forma continua: el poder se ejerce... El poder, pues, es el elemento por el cual nos comunicamos inmediata y constantemente con otras configuraciones posibles de nuestro ser, otras combinaciones de fuerzas. Esto equivale a definir cada sistema por su mutabilidad pura, por su ser de variante, como relación inmediata con las otras variantes, más allá del tiempo. El pasado, por consiguiente, nunca ha pasado: es ese conjunto virtual de diagramas alternativos contra los cuales se define tal o cual sistema y, en consecuencia, se define como *mutación pura*. Por lo tanto, en vez de una sucesión de estados sobre la línea del tiempo, esta vez tenemos todo tipo de flechas, de esfuerzos, de estrategias que atraviesan el tiempo y definen cada *acontecimiento* por su manera de subsumir a los otros. Una batalla que transcurre en la eternidad móvil... Esta eternidad no es lo que siempre queda idéntico a sí mismo, sino lo que se define intrínsecamente como cambio.

En consecuencia, no es falso decir que hubo una inflexión a la vez en la práctica de la historia crítica por Foucault y en el concepto metafísico del acontecimiento al que conduce. Un cambio puro sería en adelante no una mutación estructural (nueva distribución de las unidades), sino una recaptura de fuerzas. La diferencia entre esta definición y la primera, sin embargo, no es tan masiva como lo parece. Siempre se trata de definir el cambio no como transformación de un estado de cosas, sino como una reconfiguración de las relaciones entre cosas. Simplemente, la naturaleza de las «relaciones» (y por tanto de las cosas) cambia considerablemente. Para el Foucault de *La arqueología del saber*, aún «estructuralista» diga lo que diga, las relaciones son relaciones de vecindad, vale decir, de coexistencia: los términos se definen por relaciones recíprocas, pero un término jamás afecta al otro. Por el contrario, para el Foucault de *La voluntad del saber*, las relaciones son *acciones*. Hay que definir las acciones no por la existencia previamente dada de agentes intencionales (ya que entonces

la historia volvería a ser la de los héroes), sino como relaciones de integración jerárquica. Una fuerza es calificada por la manera en que se convierte en una *parte* del ejercicio de otra fuerza, que le «hace hacer» algo. Así, en la relación pastoral, pacer es realmente algo que hace la oveja, pero es el pastor el que le hace hacer, en el mismo sentido en que es mi computadora la que hace aparecer estas letras sobre la pantalla, pero yo quien escribo: la oveja está «pastando» porque la fuerza que ella ejerce sobre el prado está integrada en la fuerza que el pastor ejerce sobre una y otro; si el pastor no estuviera presente, lo que haría en el prado es otra cosa, y no sería una oveja. Por cierto, todos estos términos se definen por sus relaciones recíprocas (no hay pastor sin oveja, tampoco), pero hay asimetría entre los términos: la acción de uno integra la acción de la otra. Por otra parte, era por esta relación de integración jerárquica (que no es idéntica a una relación de integración espacial), por lo que Nietzsche definía la voluntad de poder. No obstante, una vez más, esta integración jerárquica debe definirse por el conjunto de las técnicas por las cuales lucha contra la desintegración jerárquica, es decir, la posibilidad siempre abierta, que el término integrado tiene, de entrar en relación de integración jerárquica con otros términos —lo que puede llamarse, también, su resistencia—, pero también la tendencia que tiene el término integrador a entrar en relación con otras fuerzas. Por eso, ningún elemento está enteramente calificado por sus relaciones de integración, pero puede ser considerado en su punto límite como *elemento cualquiera,* es decir, pura capacidad para contraer relaciones jerárquicas con otros, por las cuales se calificará. Es entonces, con seguridad, otra concepción, más radical, del acontecimiento, donde éste no es ya tanto un sistema no deductivo de desenganches homólogos sobre series heterogéneas, como un *conjunto de inversiones de las integraciones jerárquicas de elementos cualesquiera.*

No importa qué suceda con la exactitud de esta interpretación deleuziana, vemos que, en todos los casos, la pregunta «¿qué ocurrió?», según Foucault, no se puede responder tratando de establecer hechos, y transformaciones entre esos hechos que se suceden unas a otras. Por el contrario, se debe responder buscando en lo que somos precisamente un puro pasar, un fulgor fugaz donde gira como de un golpe seco el caleidoscopio de la historia, y a cuyo desenlace ya no podemos

reconocernos en ningún estado positivo particular: nos confundimos entonces con la brecha del tiempo sobre la cual nos encontramos y de donde borbotean todo tipo de máscaras, ora familiares, ora inquietantes, que se nos parecen pero que forman todo lo que sabemos de nuestro rostro...

El efecto cine
sobre la metafísica del acontecimiento

Después de tal reconstrucción de la ontología del acontecimiento foucaultiano, ¿por qué volverse hacia el cine? ¿No hemos respondido suficientemente a la pregunta que formulábamos? ¿Cómo se puede creer que se va a encontrar en algunos filmes un medio de elaborar mejor esta concepción de un devenir que escaparía a la historia y, por lo tanto, a las categorías que le están asociadas, la sucesión, el accidente, la sustancia, la transformación, etc.? Observemos ante todo que la cuestión permanece *abierta.* El hecho de que Foucault haya podido variar en la respuesta que daba, el hecho de que Deleuze haya podido a su vez no sólo tratar de reconstituir la respuesta de su amigo por su cuenta, sino también proponer una respuesta alternativa, prueba que nos enfrentamos aquí no con una doctrina definitiva sino con un problema abierto, con un programa de trabajo, con una tarea que consiste en extraer de prácticas críticas concretas un concepto de devenir no histórico, de acontecimiento insustancial, de cambio no cronológico. Si es cierto que el cine encontró este problema por su propia cuenta, no hay ninguna razón para no tratar de evaluar de la misma manera los efectos metafísicos de sus invenciones. Del mismo modo que no se podía separar la ontología del acontecimiento en Foucault de su práctica —crítica— de la historia, puede esperarse encontrar, en las operaciones que el cine realiza para extraer el pasado de su interpretación histórica, con qué forzar un diagnóstico sobre la transformación de nuestras categorías metafísicas elementales tan poderoso como aquel que hemos necesitado para dar cuenta del efecto Foucault sobre la ontología del acontecimiento. El hecho de que Foucault haya sido filósofo, por cierto, nos ayuda a elaborar mejor esta cuestión, puesto que él mismo conceptualizó su propio gesto, pero es ante todo por su práctica de la historia, por su uso del pasado, como Foucault llega a esta cuestión. Ahora bien, el cine puede ser

igualmente una manera de referirse al pasado para extraer de él devenires puros.

No cabe ninguna duda de que el cine haya encontrado en diversos puntos de su historia este problema de una relación no memorial con el pasado. Su historia está bien dividida por diferentes usos de la historia. Muy tempranamente, casi de inmediato, fue puesto al servicio de la reescritura del pasado. También muy tempranamente se dividió sobre esa postura: piénsese en el debate de Eisenstein con Griffith.[52] Y además se sabe que primero pretendió ser el arte de los acontecimientos, el arte que iba a captar precisamente el devenir fuera del tiempo. Ése era el gran proyecto de Vertov: utilizar la cámara para mostrar la verdad del mundo directamente a ese mundo; y esa verdad, tanto para Vertov como para Foucault, es movimiento puro: «Nosotros profesamos el cine-ojo, que en el caos del movimiento da con la resultante del movimiento propio».[53] Se trata de deslindar, de los procesos cronológicos de transformación, el acontecimiento puro, *lo que ocurre* efectivamente; por ejemplo, *ese día* como acontecimiento: «Un día de impresiones visuales ha transcurrido. ¿Cómo recrear las impresiones de ese día en un todo eficaz, en un estudio visual?» (p. 31). Vertov no vacila en comparar ese trabajo de *investigación* con el de la policía política, de la GPU: «extraer de lo más recóndito del embrollo de la vida tal o cual problema, tal o cual asunto, y ponerlos en claro» (p. 99). Foucault habría podido hacer suya esta frase, a condición de agregar que lo que debe ser puesto en claro es precisamente la curiosidad de la GPU, el «problema» que la ocupa. Sabemos que es mediante el montaje como el cine, según Vertov, tiene esa capacidad de extraer un devenir puro a partir de los procesos del mundo. No basta con registrar las cosas tal y como ocurren: la verdad del movimiento no está en la sucesión de las transformaciones de los objetos, sino en la recomposición de los movimientos. Él daba una ilustración muy sencilla: a la imagen global que se tiene de una pelea de box o de un espectáculo de danza a partir de su butaca en el teatro, él oponía el análisis interno que puede hacer la cámara del acontecimiento no como acción global de un cuerpo sobre un cuerpo sino como encadenamiento de movimientos: «El sistema de los gestos sucesivos exige que los bailarines o los

[52] Véase en particular el artículo de S. Eisenstein «A dialectic approach to film form», en *Film Form*, Nueva York, Harcourt, 1977.

[53] D. Vertov, *Articles, Journaux, Projets*, París, UGE, 1972, p. 28.

boxeadores sean filmados en el orden de exposición de las figuras puestas en escena y que se siguen unas a otras, de manera de proyectar el ojo del espectador sobre los detalles sucesivos que absolutamente debe ver. La cámara «arrastra» el ojo del espectador de las manos a las piernas, de las piernas a los ojos, etc., en el orden más ventajoso, y organiza los detalles gracias a un montaje cuidadosamente estudiado» (p. 29). En consecuencia, contrariamente a Foucault, Vertov no necesita determinar el acontecimiento por diferencia externa con lo que habría podido ser: él busca *en* la situación lo que podrá permitirnos extraer de ahí el acontecimiento puro, el «problema», el «asunto», es decir, lo que verdaderamente sucede. Ocurre que él ya se enfrenta con movimientos. Pero Vertov observa que esos movimientos no son dados de alguna manera anteriormente al montaje, sino por lo que él llama los «intervalos», vale decir, los cortes que, encadenando un movimiento sobre el otro, constituyen cada uno un «plano». El movimiento, pues, no es lo que ocurre en un plano, sino lo que pasa de un plano a otro. En este pasaje cada plano se califica recíprocamente: ése es todo el sentido del famoso efecto Kulechov. Ocurre que la esencia del movimiento es comunicarse, pasar a otro movimiento. Por eso el cine puede ser el operador de una verdadera inversión metafísica: no hay primero cosas y luego acontecimientos que son las acciones o las pasiones de esas cosas, sino primero acontecimientos que determinan las cosas y sus accidentes como soportes de un acontecimiento que jamás se reduce a ellos. No un tren que entra en la estación, sino la llegada a la estación tal como se actualiza en un segmento de tren...

Deleuze, en sus dos grandes libros sobre el cine, no hizo otra cosa que tomar en serio ese género de alegación y tratar de sacar todas las consecuencias filosóficas de la tesis según la cual el cine es el arte de extraer los devenires puros de los estados de cosas. Pero nuestro problema es más limitado. Ante todo, se trata de saber cómo se las arregla el cine para deshacer la historia, para transformar nuestra relación con el pasado extirpándolo de los usos identificatorios que, por lo común, son los suyos, hacer de la memoria el instrumento no de una gran recolección de los hechos positivos, sino, por el contrario, de una factualización del presente, en pocas palabras funcionar como *crítica* en el sentido de Foucault. Luego se trata de examinar si podemos extraer operaciones concretas por las cuales produce en efecto un concepto del aconte-

cimiento o del devenir. Por lo tanto, no debemos retener más que filmes que se ubican en una relación con el pasado, y en una relación crítica con el pasado, filmes que hacen en el cine lo que Foucault hizo en la historia. Nos limitaremos a dos ejemplos, con el objeto de poder dar una idea suficientemente detallada del método y de sus efectos.

Yo, espectador de Yo, Pierre Rivière...: *tercer concepto de acontecimiento*

Inmediatamente se impone un filme, el de René Allio, *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...* (1976). En efecto, aquí tenemos un filme directamente surgido de la entrevista con Daney, Bonitzer y Toubiana que nos sirvió de punto de partida. A *Lacombe Lucien*, en efecto, los redactores de *Cahiers* no oponían otro filme, sino el libro dirigido por Foucault, como modelo de otra relación con el pasado y con la memoria de las luchas populares, una manera alternativa de hablar de estas luchas sin hablar en lugar de aquellos que las llevan a cabo.[54] El cine de Allio, que ya se había destacado por *Les Camisards* y *Ruda jornada para una reina,* por su parte, estaba totalmente atravesado por esa cuestión de un cine militante que no fuera ideológico, de un cine que contribuyera a «devolver su historia al pueblo», una historia que no es la de los grandes acontecimientos, sino más bien de los microdramas que constituyen su trama cotidiana: «Devolver su historia al pueblo. Nunca traté de hacer otra cosa en mis filmes. Pero los momentos de crisis, los debates, las revoluciones, las batallas obscenas de mis personajes, hundidos en el pegamento de lo cotidiano hasta el cuello, también son historia, sus "momentos históricos" propios» (p. 42). Todo ocurre, pues, como si Allio hubiese decidido poner a prueba la hipótesis de *Cahiers*, la de una «comparación» que no sería «inútil» entre un libro y algunos filmes y, por tanto, hacer de una «adaptación» del

[54] S. Toubiana, por otra parte, en una entrevista que tuvo la amabilidad de concedernos, nos confirmó que fue él mismo quien había remitido un ejemplar del libro de Foucault a Allio. Encontramos una huella de la lectura entusiasta que hizo inmediatamente Allio del libro en *Carnets* de este último, publicado después de su muerte: «12/2/74: Lectura de *Yo, Pierre Rivière, habiendo matado*, etc., del equipo Foucault. Habría que hablar de una historia de ese tipo, con ese tipo de violencia, remitiendo a lo que ella remite: hay que ver las gacetillas» (*Carnets*, París, Lieu Commun, 1991, p. 39).

libro de Foucault el protocolo de una experiencia donde podía medirse de primera mano la eficacia de este encuentro del cine con la filosofía en el terreno de una relación no histórica con el pasado.

Puede parecer que hacer un filme directamente a partir del libro sea tomar la sugestión de manera un poco literal. Pero lo que ocurre es que Allio ha comprendido que, en el protocolo del libro y en el proceder de Foucault en general (atenerse a lo dicho en su dispersión propia, no tratar de interpretarlo, de explicarlo, ni siquiera de unificarlo), había un procedimiento tan general como el distanciamiento brechtiano, es decir, una nueva manera de pensar la «lucha ideológica» en general, que no estaba limitado a un medio en particular. Este procedimiento permitiría a la vez proponerse decir una verdad sobre la experiencia, vale decir, sustraerla a los escenarios ideológicos que la amordazan de antemano, sin encontrarse, sin embargo, en la situación de replicar el efecto de dominación que estructura el acto mismo de hablar (decir la verdad sobre lo que se calla): «hacer hablar» lo que no tiene la palabra sin por ello «hablar en su lugar»[55]. En consecuencia, Allio no trató de «adaptar» la *historia,* es decir, pasar de las huellas escritas que tenemos de un acontecimiento (un joven campesino mata a su madre, a su hermana y a su hermano) a su reconstitución cinematográfica, así fuese tomando el «punto de vista» de Pierre Rivière. Esto hubiese implicado perder el interés del libro, que radicaba precisamente en que se contentaba con poner en escena el conflicto de los discursos sobre este acontecimiento, como si éste no debiera ser retomado sino a través de la imposibilidad en que ponía al lenguaje de sostener un propósito único sobre él, de coronarlo con una calificación definitiva («es un acto de crueldad», «es un acto de locura», «es un acto de rebeldía», etc.). Las memorias mismas de Rivière no tienen sentido sino por la manera en que instala una relación de fuerzas con los otros discursos que se dicen sobre él. Allio comprendió muy bien que es en esta conflictividad, en esta «batalla», donde residía el acontecimiento mismo.

Pero mientras que el libro no podía captarla más que en la dispersión de lo dicho, el cine podía añadir otra cosa: el conflicto de las palabras y los cuerpos. Por eso muy pronto

[55] Sobre la generalidad del procedimiento foucaultiano tal como lo percibe Allio, véase la larga reflexión sobre lo que él mismo llama «el efecto Foucault» en el arte, *Carnets*, ob. cit., pp. 46-48, donde compara este procedimiento con el distanciamiento brechtiano.

Allio decidió, por un lado, atenerse rigurosamente al archivo (poco más o menos, no hay ninguna frase pronunciada en el filme que no esté en el libro) y, por otro, escoger actores no profesionales, actores que fueran campesinos, ciertamente no del mismo pueblo en que vivió (y mató) Pierre Rivière, sino de pueblos a algunos kilómetros de ahí. No se trataba de dar así más «realismo» a su filme, reconstituir mejor el acontecimiento, sino, por el contrario, de mostrar cómo el archivo atraviesa cuerpos, mediante qué operaciones concretas, qué forzamientos, violencias, negociaciones, el verbo pasa a la carne, con el objeto de hacer percibir, bajo la ilusoria disponibilidad de pres-tarse al lenguaje, los crujidos, los rechinamientos, las menudas resistencias y las astucias a veces admirables por las cuales se produce el efecto de sentido, donde las frases terminan por parecer que simplemente desprenden una verdad ya sepultada en las cosas. Es este combate molecular, donde los gestos resisten a las frases y las frases someten a los cuerpos, lo que era y sigue siendo el verdadero sujeto del filme: no la epopeya del Verbo que se hace Carne, sino el combate irreconciliable del archivo que se escribe sobre y en los cuerpos.

Por supuesto, Foucault fue particularmente sensible a este aspecto del filme de Allio: «No pienso que el filme pretenda ser verdadero. El filme no dice: éste es Pierre Rivière. Lo que es impactante desde un punto de vista histórico, en la empresa de Allio, es que no se trató de reconstituir el caso Rivière. Se trató, tomando los documentos, tomando las memorias, tomando lo que efectivamente fue dicho por alguien que se llamaba Pierre Rivière, por su familia, por sus vecinos, por jueces, de preguntarse cómo es posible, en el momento actual, reubicar esas palabras, esas cuestiones, esos gestos en la boca, en el cuerpo, en el comportamiento de gente que ni siquiera son actores profesionales, campesinos del mismo lugar, que son isomorfos a los del caso de 1836. Y además, se vuelve a lanzar la cuestión, lo más cerca del lugar donde había sido planteada». De hecho, el problema está muy cerca del que animaba el proyecto de la «vida de los hombres infames»: captar el acontecimiento no ya solamente por los desplazamientos de las relaciones entre los enunciados, sino como fuerza que se expresa a través del gasto verbal que es preciso realizar para borrarlo, y hacer sentir así la mutabilidad de la situación, su inestabilidad constituyente como en toda relación de fuerzas. Pero sobre todo aquí se reconoce, todavía más profundamente, el problema que animaba el bello texto sobre Magritte.[56] Tal vez sea allí donde Foucault dio los instrumentos más precisos para describir de manera rigurosa las operaciones del cine. Allí analiza con precisión las diferentes maneras en que Magritte explora todo un conjunto de relaciones móviles entre las palabras y las imágenes, una vez que se ha deshecho la síntesis ideal de la mímesis clásica, aquella que asociaba una escena en perspectiva y una *historia.** Y es realmente en términos de «batalla» como describe en adelante estas relaciones: «*Por lo tanto, hay que admitir entre la figura y el texto toda una serie de entrecruzamientos; o más bien, de uno a otro, ataques lanzados, flechas arrojadas contra el blanco adverso, empresas de zapa y de destrucción, lanzazos y heridas, una batalla*».[57] Como Magritte, pero con otros medios, es rompiendo la relación estable de designación entre las palabras y las cosas, haciendo de la pantalla el «no lugar» del combate entre el lenguaje y la imagen, como el cine de Allio impide que el lenguaje domine aquello de lo que habla para constituirlo a distancia como un *objeto,* y le permite así funcionar como *pregunta* dirigida a aquellos mismos que interrogan y conducen la investigación; en pocas palabras, como *crítica del presente.* Entonces es «relanzada» la pregunta «¿Quién es Pierre Rivière?», como pregunta dirigida al presente: ¿quién es usted, usted que se hace la pregunta?

En consecuencia, por el hecho de tener esta dimensión audiovisual (archivos y cuerpo), el cine puede encarar el problema de Foucault con nuevos medios y efectos singulares. Esta dimensión, por cierto, no era ajena a Foucault. Deleuze hizo notar perfectamente que el concepto de saber en Foucault era un concepto audiovisual: siempre se trata de saber cómo volver a pegar dos dimensiones que conquistaron su autonomía propia, por un lado, los regímenes de discurso,

[56] Este texto tuvo dos ediciones: la primera en 1968, republicada en el primer tomo de los *Dits et Écrits*, la segunda, una versión reacondicionada, publicada por Fata Morgana en 1973. La que utilizamos es esta última.

* Así en el original. [N. del T.]

[57] *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 30. Me apoyo en el bello comentario de L. Vinciguerra: «Comment inverser exactement les Ménines», en P. Maniglier (dir.), *Le moment philosophique des années soixante*, ob. cit., al que remito para una lectura más completa de este texto. [Hay versión en español: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, sin indicación de traductor, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.]

que hay que analizar en sí mismos, sin fundirlos en aquello a lo que remiten (el delincuente es ante todo un concepto definible lateralmente por sus relaciones con otros conceptos) y, por el otro, los regímenes de visibilidad, que también hay que analizar en sí mismos (la creación de la clínica da paso a una nueva mirada, así como la del Panóptico). Ahora bien, esto no puede hacerse sino en ese espacio extraño del que hablaba Foucault a propósito de Magritte, ese «no lugar» donde las relaciones entre decible y visible no están estabilizadas. Sólo entonces es posible una «historia de la verdad», porque no hay forma ya lista para la verdad, para el encuentro de las frases y las experiencias, sino todo tipo de negociaciones complejas que hay que reconstituir caso por caso. Es en este punto preciso donde Deleuze percibe la función decisiva del cine en una comprensión del acontecimiento según Foucault: «El archivo, el audiovisual, es disyuntivo. Por eso no es sorprendente que los ejemplos más completos de la disyunción verhablar se encuentren en el cine. En los Straub, en Syberberg, en Marguerite Duras, las voces caen de un lado, como una "historia" que ya no tiene lugar, y lo visible, del otro, como un lugar vaciado que ya no tiene historia» (pp. 71-72). Es con seguridad una característica del cine «moderno», el que Deleuze estudia en *La imagen-tiempo*, el utilizar sistemáticamente estas disyunciones entre el sonido y la imagen: en Bresson, en Resnais, en Godard, en el Rossellini de *La toma del poder por parte de Luis XIV,* etc.[58]

Pero Allio, contrariamente a Godard, a los Straub, a Duras y a muchos otros, no adopta tanto un procedimiento particular como explora de manera muy fina y muy precisa las diferentes relaciones que pueden establecerse entre el sonido y la imagen, como por otra parte lo observa el mismo Deleuze en nota.[59] Es así como llega a evitar la reconstitución de una historia, para restituirla a su elemento de inestabilidad más

[58] Sobre todo esto, véase *Image-Temps*, París, Minuit, 1985, pp. 314-341, y la referencia explícita a Foucault, p. 323. Se encontrará un estudio muy preciso de estos textos en la última parte del libro de D. Zabunyan ya mencionado, Gilles Deleuze, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, ob. cit. [Hay versión en español: *La imagen-tiempo*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005.]

[59] «Allio no se contenta con una voz en *off*, sino que utiliza varios medios para tornar sensibles los desajustes o incluso las disyunciones entre lo visto y lo enunciado, la imagen visual y la imagen sonora (desde el primer plano se ve un árbol en la campiña desierta, mientras se oyen los ruidos y las fórmulas del tribunal)» (*Image-Temps*, ob. cit., p. 72).

propio, a su conflictividad no heroica. Esto va de la disyunción más completa, como la que abre los genéricos del filme con la imagen de un campo atravesado de una valla sobre el cual se deja oír el estrépito de una corte de justicia —desvío máximo entre, por un lado, la tierra entallada por la propiedad y el trabajo y, por el otro, el discurso del Estado—, a su inserción más clásica en diálogos donde la palabra sale de los cuerpos que uno ve. Entre ambos, todo tipo de capturas sutiles de la imagen por el sonido y del sonido por la imagen, de lo que podría hacerse una reseña completa, y que pasan por un uso muy específico de la relación entre voz en *off* (palabra separada de los cuerpos) y voz en *in* (palabra que sale de los cuerpos) en las diferentes secuencias.

A falta del lugar necesario para poner de manifiesto la índole sistemática de esta exploración en el filme de Allio, simplemente demos algunos ejemplos. Uno de los más espectaculares es sin duda el plano del primer interrogatorio de Pierre Rivière en el despacho del juez de instrucción, que muestra una cara grave y silenciosa como la ley, mientras que una voz declara: «Nos, Exupère Legrain, juez de instrucción, etc.». Uno está tentado de pensar entonces que se trata de una voz en *off* que remite al pasado una escena a la que asistimos como de lejos en el presente (era lo que ocurría en la secuencia inmediatamente anterior, la del arresto de Pierre Rivière). Pero rápidamente se ve desmentido por el *travelling* que se desliza sobre la cara del secretario que está leyendo el mismo texto que oímos y, por lo tanto, comprendemos que le fue dictado por el juez de instrucción que habíamos visto primero. Una boca que dice «yo» en presente sin tener necesidad de moverse, ¿puede darse una imagen más precisa de la ley? Esta imagen es tanto más fuerte cuanto que encadena directamente sobre un diálogo, precisamente con el acusado, diálogo que es también una verdadera lucha entre el investigador y el investigado, luego de la cual Rivière decidirá tomar la palabra y explicarse efectivamente.

Antes, el filme había instalado sutiles desenganches entre la imagen y la palabra. Comienza por un largo plano silencioso sobre los cadáveres que la cámara recorre parte por parte, sin darnos nunca una visión de conjunto. Por lo tanto, tenemos primero puros cuerpos, que ya no pueden hablar, y después, fuera de campo, una voz, un grito (que más tarde se identificará como habiendo sido de la abuela): «¡Ah, Dios mío qué desgracia! ¡Ah, Dios mío qué desgracia!». Sigue la imagen de

una joven surgiendo en el marco de la puerta: aquí el cuerpo y la palabra se reconcilian en una simple comprobación: «Están todos muertos». Un grito, pues, grado cero de la reacción verbal; luego una comprobación, grado cero del comentario.[60] Las primeras comprobaciones, en cambio, son presentadas en voz en *off*: los médicos y el secretario se instalan silenciosamente en medio de los cadáveres. Allio se toma el mayor cuidado en mostrar lo necesario de intervención sobre las cosas para que el discurso sobre ellas pueda comenzar: la manera en que los representantes de la medicina y de la ley (que tienen a cargo hacer hablar las cosas) pasan por encima de los cadáveres; la manera en que el secretario debe apartar los objetos de la vida cotidiana sobre la mesa para comenzar su trabajo; su molestia de estar literalmente al pie del cadáver, toda una pesadez de las cosas en cuyo interior el aparato material para hacerlas hablar debe hacerse un lugar: la pluma y el papel son ante todo instrumentos, cosas en medio de otras, como lo son los recipientes y los tachos, la máquina de coser y los zuecos, la mano que escribe y el pie de la muerta... Entonces comienza la palabra: un hombre escribe, en voz en *off* se oye lo que escribe. Por lo tanto, es el acto de escritura lo que permite la primera transición sobre el *off,* al tiempo que no obstante conserva cierta contemporaneidad del texto y de la imagen.

El desenganche siguiente de la palabra sobre la imagen ocurre en la primer acta del fiscal, que se dirige al lugar para proceder a los primeros interrogatorios. Mientras que la escena comienza por diálogos, donde los notables se presentan y se congratulan, diálogos que, por otra parte, constituyen una de las raras (y muy corta) secuencias verbales añadida por Allio, continúa por el fiscal interrogando al padre de Rivière. Pero la voz del padre al responder es recubierta rápidamente por una voz en *off* procedente de otra parte, que contrasta con la primera por su acento; y ¿qué es el acento si no la huella del cuerpo en el lenguaje? Asistimos así a la verdad desencarnada que se apropia de los hechos cubriendo la manera en que hablan de ellos quienes los padecieron: la voz-monumento, la de la historia, la que dice lo que ocurrió, se pone en lugar de la voz-testimonio, en lugar de quien se hablará o, más bien, se escribirá. Más impresionante todavía es la escena de la

[60] Es importante observar que nada de todo esto es introducido arbitrariamente por Allio: todas estas frases están en las deposiciones de los testigos.

descripción física y moral de Pierre Rivière, que por primera vez utiliza el procedimiento que hemos analizado en la confrontación de Pierre Rivière con el juez de instrucción. Ella muestra la imagen de la familia frente a los ataúdes, abismada en el silencio como única respuesta adecuada a la muerte y a la «desgracia». Pero se oye, sobre el tono de la lectura, la descripción física y moral del sospechoso por el fiscal, que se apoya en informaciones que pretenden ser objetivas, ya sea porque propone de él una descripción casi biométrica, ya porque pretende resumir los testimonios de aquellos mismos que se callaban, de los que infiere que el sujeto era un monstruo de crueldad reconocido como tal desde la infancia. Un movimiento de cámara deja ver entonces al fiscal dictando estas palabras a su secretario *al lado* de la familia de duelo, como si la voz de la verdad oficial ya no viniera solamente a cubrir artificialmente la voz de los testigos, sino ocupara su silencio, ellos doblemente mudos, doblemente vencidos, por la «desgracia» y la «justicia». Exactamente inversa será la toma de palabra por Rivière en la escritura de las memorias: un plano sobre la hoja en que escribe sus primeras palabras es cortado, luego Rivière se yergue, frente a la cámara, él que no hablaba sino oblicuamente a las autoridades, y dice su texto como lo escribió: «Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...». Ya no son entonces los textos los que cubren las voces sino, por el contrario, la voz la que ocupa el lugar del texto, en una perfecta sustitución de la mano y la boca: una boca, por primera vez, que dice «yo» con su cuerpo, pero para decir, por desgracia, «he degollado».

Podrían analizarse muchos otros planos que mostrarían con qué rigor Allio exploró estos diferentes anudamientos de la voz y de los cuerpos, de la palabra y las imágenes. Contentémonos con observar que esos juegos complejos descansan en la existencia de una entidad mixta, de una cosa-palabra, de una imagen-voz, que es la *escritura.* Los genéricos del final invierten con precisión los del comienzo, haciendo aparecer en el mismo campo dividido por un vallado, de un lado y del otro, un hombre y una mujer, cada uno de los cuales lleva en la mano una hoja de papel, sin duda título de sus derechos respectivos, sin embargo, invisibles para el espectador, por lo tanto, ilegibles. La hoja de escritura es a la vez el operador del conflicto entre los humanos y el sitio de intercambio entre lo visible y lo decible. El texto introduce la paradoja de un

discurso silencioso, la posibilidad de decir y callarse a la vez. En esto sólo puede rivalizar con una sola otra superficie, la de las miradas. Porque decir y callarse es también lo que hacen las miradas. La mirada de la abuela aparece así en dos planos muy impresionantes: uno donde encadena inmediatamente sobre una panorámica casi straubiana de un paisaje mientras se lee el artículo de un diario, la voz del rumor, el otro donde, como respuesta al fiscal que le pregunta: «Y con usted, señora, ¿cómo era?», ella se contenta con bajar los ojos, pensativa, como si *mirara la desgracia,* como si la desgracia fuera algo que no se puede ni decir, ni mostrar, sino que sólo puede ser pensada. Y eso es lo que intenta hacer Allio: *Yo, Pierre Rivière...* es un muy bello filme sobre la desgracia.

Vemos, pues, que es explotando un recurso propiamente cinematográfico, el recurso audiovisual, como Allio logra hacer del pasado no un hecho por reconstituir, sino una cuestión dirigida a las formas mismas en que se lo quiere representar en presente. El cine es acaso una de las primeras artes audiovisuales de nuestra historia, si uno tiene a bien entender con esto no tanto el hecho de producir al mismo tiempo sonido e imagen (por supuesto, esto también lo hacen el teatro o la ópera, hasta la danza) sino, por el contrario, romper la síntesis perceptiva que constituye nuestra realidad ordinaria («esto es una pipa») para separar los elementos sonoros y los elementos visuales e instaurar entre ellos, a partir de entonces, todo un juego de coincidencias y de ensambladuras que, por así decirlo, nos hace descender a la máquina de la verdad. Allí, las palabras y las cosas no son ya simples entes pasivamente dados, sino energías, capturas, acciones, tal imagen que tiende hacia tal conjunto de frases que la interpretarían e, inversamente, tal frase que proyecta al horizonte todo un conjunto de imágenes que la ilustrarían, sin que una ni otra tengan la garantía de encontrar su complementario. Pero vemos también que todo eso lo hace el cine, en el fondo, gracias al recurso que es el suyo propio, el del *encuadre móvil,* es decir, gracias a esa capacidad de separar la fuente del ruido de la imagen que está en el campo. Es de este modo, como bien lo muestra ese bello plano del primer interrogatorio de Pierre Rivière por el juez de instrucción, como puede romper las unidades más evidentes por las cuales creemos poder capturar los acontecimientos (las frases completas y los organismos individuales), para descender en toda

una agitación molecular donde se reúnen, de manera necesariamente inestable, trozos de imagen y rebanadas de lenguaje: un rostro silencioso, una presentación solemne de sí mismo, una mano que escribe, una boca que se aprieta, objetos ensangrentados, una mirada oblicua, etc. O incluso unos zuecos que yacen, una máquina de tejer dada vuelta, una garganta cortada, un grito. O incluso dos mujeres que se pelean, una ventana que se cierra, una vieja mano de hombre sobre un cepillo, una mirada de niño...

Es el segundo aspecto del filme de Allio al que Foucault era sensible: esa disyunción del cuerpo y el lenguaje tiene por efecto hacernos ver los cuerpos no ya como los agentes bien constituidos de una acción supuestamente ya en su totalidad bajo la jurisdicción de un discurso (de una leyenda, en el doble sentido de relato heroico y de lo que nos dice lo que se debe leer en una imagen), sino más bien como soportes precarios, con límites siempre negociables, superficies de inscripción y de composición para pequeños gestos flotantes, para movimientos ínfimos, que no están ya integrados en cuerpos y como tomados en su ganga, sino separados de ellos, atravesándolos como otros tantos relevos, chorreando de uno a otro, no ya acciones de un cuerpo orgánico ya constituido sino actos sin sujeto cuya composición termina por hacer un cuerpo sobre el cual parecen solamente enganchados, como pinchados, suspendidos: «Nuestro inconsciente histórico está hecho de esos millones, de esos miles de millones de pequeños acontecimientos que, poco a poco, como gotas de lluvia, marcan nuestro cuerpo, nuestra manera de pensar», escribía Foucault a propósito de Allio.[61] Con justa razón, observa que el interés de Allio por lo cotidiano no está animado tanto por la preocupación de la reconstitución histórica como por el interés por una suerte de eternidad hecha únicamente de movimientos, de pasajes, de transiciones, de esos gestos que horadan los cuerpos más que estos realizarlos, y que parecen como dotados de una vida propia. «Es el eterno presente de lo que es lo más fugitivo, vale decir, de lo cotidiano», hecho de esos «microacontecimientos que ni siquiera merecen ser narrados y que caen casi fuera de toda memoria», pero que «se inscrib[en] todavía en el cuerpo de los habitantes de las ciudades del siglo XX».[62] Detrás del drama repentino y la explosión de violencia, es todo el zumbido continuo de los

[61] «Le Retour de Pierre Rivière», *Dits et Écrits,* ob. cit., III, p. 118.
[62] Ibíd., p. 116.

pequeños ardides de todos los días, todas esas divisiones infinitesimales que organiza el derecho y que se marcan sobre el cuerpo de la tierra y de los humanos y, más que un acto extraordinario, «intensidades, rugidos, cosas sordas, son espesores, repeticiones, cosas apenas dichas». Realmente es éste el otro sentido que tiene hacer pasar el archivo por el cuerpo de los campesinos normandos. Son esos acentos, esos movimientos oblicuos de la cabeza, esas miradas meditativas, esa manera de levantar los muebles o de caminar, en pocas palabras, esas técnicas del cuerpo que el cine tendría la capacidad singular de separar de los cuerpos y de hacer sentir en su autonomía propia, su nomadismo transhistórico.

En el cine no se vería una mujer que camina, sino el andar de una mujer, andar separado del cuerpo donde ella se actualiza y tomada en ese estado, esa «fase» (en el sentido en que se habla de fase para designar lo sólido, lo líquido o lo gaseoso), donde puede saltar de un cuerpo al otro, un poco como esas entonaciones de voz que se reconocen en alguien por ser como el pasaje de un amigo, de un pariente, de un maestro, a través del cuerpo de otro. Sin duda, vale la pena señalar que la misma observación había sido hecha por Marcel Mauss para introducir precisamente su famoso artículo sobre las «técnicas del cuerpo». Mauss dice que este concepto, que debía tener una inmensa fortuna en la literatura sociológica, se lo debe al cine: «En el hospital tuve una suerte de revelación. Yo estaba enfermo en Nueva York. Me preguntaba dónde había visto a señoritas que caminaban como mis enfermeras. Tenía tiempo de pensar en eso. Finalmente me di cuenta de que era en el cine. Una vez que regresé a Francia observé, sobre todo en París, la frecuencia de esta manera de andar; las jóvenes eran francesas y también caminaban de ese modo. De hecho, las modas del andar norteamericano, gracias al cine, comenzaban a llegar hasta nosotros. Era una idea que yo podía generalizar».[63] Así, el cine no nos mostraría manos que se crispan sino crispaciones que surgen en medio de otras fuerzas, no ojos que miran fijamente algo sino miradas que se adueñan de un rostro, no hoces que cortan gargantas sino degollamientos que atraviesan el tiempo...

Foucault siempre será sensible a esta capacidad del cine;

[63] M. Mauss, «Les techniques du corps», en *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, col. «Quadrige», p. 368. [Hay versión en español: *Sociología y antropología*, trad. de Teresa Rubio, Madrid, Tecnos, 1979.]

en el fondo, es incluso la única cosa que parece haberle interesado en el cine: esa aptitud para mostrar los cuerpos extirpándolos de su significación ordinaria, de su función significante, y para convertirlos en moléculas más acá de las grandes integraciones narrativas del organismo. Es eso lo que encuentra en Duras. Así, a propósito de Lonsdale, habla de «sus gestos, que no tienen ningún asidero visible, que atraviesan la pantalla y que llegan hasta uno», y más en general, a propósito de los filmes de Duras, de esa «niebla», de esa «bruma», de ese «flotamiento», donde no hay cosas sino solamente «surgimientos»: «Surgimientos sin que haya jamás ninguna presencia, pero es el surgimiento de un gesto, el surgimiento de un ojo, un personaje que sale de la bruma». Todo ocurre, pues, como si el cine de Duras tuviera ese poder de retirar a los cuerpos todo espesor, y de no dárnoslo sino en su dispersión natural, como si no estuvieran hechos sino de equilibrios inestables, de uniones precarias, entre acciones separadas de todo agente, gestos sin soporte: no bocas que hablan sino «voces sin cuerpos» (H. Cixous), no personas que observan su mundo y al otro sino «miradas cortadas» (también Cixous), no un actor que se desplaza en un espacio tridimensional sino «zumbidos que vienen no se sabe de dónde».

¿Cómo no reconocer aquí esas cualidades sin sustancias de cuya teoría hablaba Deleuze en *Lógica del sentido,* y cuyo modelo era entonces la «sonrisa sin gato» de Lewis Carroll? Pero si es cierto que el cine nos hace acceder a ese nivel de flotamiento donde se desciende justo más acá de las grandes unidades falsamente naturales (los organismos, soportes de la personalidad moral y jurídica), para hacer asistir a ese bullicio, ese hormigueo, esa crepitación, donde no hay más que larvas de gestos, comienzos de movimiento, inminencias de acontecimiento, rozamientos más que contactos, todo un mundo incoativo y suspendido, perpetuamente en vías de hacerse, puede comprenderse mejor entonces que el cine sea el arte de extraer los acontecimientos fuera de las sustancias donde se encarnan y a los que los reducimos erróneamente cuando no los pensamos sino como las alteraciones de las cosas. El cine tendría la capacidad de instalarnos en ese universo sin profundidad, en esa «niebla sin forma», que Foucault compara con el espacio de Bacon o con el de Blanchot, y que también califica de «tercera dimensión». No se puede dejar de pensar aquí en ese «gran murmullo anóni-

mo de los discursos que se formulan» que *La arqueología del saber*, una vez deshechas las unidades del autor, del libro o de las disciplinas, se daba como objeto, así como tampoco en el «rugido de la batalla» que concluía *Vigilar y castigar*. En efecto, es sabido que es en este último libro donde Foucault intenta analizar el cuerpo no como unidad ya dada y soporte natural de la «personalidad» moral y jurídica, sino como superficie de enganche siempre precaria, que no forma una unidad sino bajo las condiciones de cierta regla de composición de los gestos, de las miradas, de las voces, de las acciones.

Lo que Foucault admiraba en Schroeter es la misma capacidad para disolver los cuerpos y liberar sus «partes» de la unidad orgánica. Así, en la entrevista sobre Sade, señala: «Se trata de una multiplicación, un brote del cuerpo, una exaltación de alguna manera autónoma de sus menores partes, de las menores posibilidades de un fragmento del cuerpo. Hay aquí un cuerpo anarquizado en el que las jerarquías, las localizaciones y las denominaciones, la organicidad, si usted quiere, están en vías de deshacerse. [...] Se trata de un encuentro a la vez calculado y aleatorio entre los cuerpos y la cámara, descubriendo algo, levantando un ángulo, un volumen, una curva, siguiendo una traza, una línea, eventualmente una arruga. Y luego, bruscamente, el cuerpo se desorganiza, se convierte en un paisaje, una caravana, una tempestad, una montaña de arena, etc.». Foucault insiste en el hecho de que no se trata de recortar partes sobre algo, de separar órganos del organismo (en lo cual el cine de Schroeter no sería «sádico»), sino, por el contrario, de liberar los gestos y los movimientos de sus soportes, de dejarlos valer por ellos mismos y de devolverlos así a su poder meramente cualitativo: nada de espesor, pues, en el cual se corta, sino una superficie donde somos devueltos a ese encantamiento del ser mismo de la sensación. Lo que se inscribe en la pantalla, en consecuencia, no es tanto una imagen de los cuerpos como esos cuerpos mismos reducidos a su estado molecular, puros movimientos, intensidades cualitativas, que se componen a la manera de vectores más que integrarse a manera de partes. Ésa es la razón por la cual Foucault puede ver en esto los soportes de lo que él llama la «pasión», «estado siempre móvil, pero que no va hacia un punto determinado». En efecto, esos movimientos separados, meramente cualitativos, son puras intensidades. Son inminencias, sugestiones, promesas siempre abiertas, en pocas palabras, «devenires»: una boca que se

vuelve caravana, mandíbula de insecto, anfractuosidad de la hierba...

Es difícil no recordar aquí algunas bellas frases de Epstein sobre la «fotogenia»:[64]

> Una cara, bajo la lupa, se hincha como un pavo real, despliega su geografía entusiasta. [...]
> Teatro de la piel.
> Ningún estremecimiento se me escapa. [...]
> Frente a un drama seguido así con gemelos, de músculo en músculo, qué teatro de palabras no resulta miserable.[65]

Para Epstein, también, lo que se ve en el cine son puras *esencias cualitativas,* en el sentido exacto en que Proust las había convertido en el objeto mismo del arte: «El cine generaliza y determina. No se trata de una tarde, sino de la tarde, y la suya forma parte de ella. [...] En vez de una boca, la boca, larva de besos, esencia del tacto».[66] El cine tendría ese extraño poder de extraer generalidades no conceptuales, sino sensibles: no una sonrisa, sino la *esencia* de la sonrisa, que, sin embargo, no es una abstracción, una idea o una palabra, sino realmente una sensación.

Y también, para Epstein, el cine no puede extraer esas esencias cualitativas de los cuerpos sino con la condición de dejar de convertirlas en estados en los cuales se encuentran las cosas (ser rojo, ser cuadrado, etc.), para producirlos como movimientos sin término, inminencias, suspensiones, sugestiones, en suma puros devenires: «En la pantalla, la cualidad esencial del gesto es no concluirse» (p. 66); «La cara que emprende el camino hacia la risa es de una belleza más hermosa que la risa. Para interrumpir. Me gustan la boca que va a hablar y todavía se calla, el gesto que oscila entre la derecha y la izquierda, el retroceso antes del salto, y el salto antes del tope, el devenir, la vacilación, el resorte vendado, el preludio y, mejor aun, el piano que se afina antes de la obertura. La fotogenia se conjuga en futuro y en imperativo. No admite el estado» (p. 94). Poética del suspenso, de la vacilación, que se opone a la de Vertov, pero con miras al

[64] También podría citarse a Balazs, para quien el cine había «mostrado la cara de las cosas, la mímica de la naturaleza, los microdramas de las fisonomías y los gestos de las masas» (*L'Esprit du cinéma*, París, Payot, 1977, p. 235).

[65] J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, París, Seghers, p. 66.

[66] Ibíd., p. 87.

mismo efecto: el devenir es captado no por la aceleración a velocidad infinita, sino por la extracción de un movimiento fuera de sus dimes y diretes, por el medio: «No hay historias. Nunca hubo historias. No hay más que situaciones, sin pies ni cabeza; sin comienzo, sin medio ni fin; sin derecho ni revés; se las puede mirar en todos los sentidos; la derecha se convierte en la izquierda; sin límites de pasado o de porvenir, son el presente» (p. 87).

Por último, estas cualidades siempre en devenir son tanto para Epstein como para Foucault intensidades afectivas, que arrancan el afecto a la psicología, impiden que lo reduzcan al estado sentimental de una persona tomada en una historia, y tratan de dejarlo brotar por sí mismo en su mayor intensidad: «En el cine, el sentimentalismo es imposible. Imposible a causa de los primerísimos planos, de la precisión fotográfica. ¿Qué hacer con las flores platónicas cuando se ofrece la piel de un rostro violentado por cuarenta lámparas de arco?» (p. 68). Por ser un arte de la inminencia, el cine tiene la capacidad de saturar de drama todo lo que muestra: el objeto ya no es simplemente una cosa vista, está tomado en presentimientos, tensiones, irrupciones: «La verdadera tragedia está en suspenso. Amenaza todos los rostros. Está en la cortina de la ventana y el picaporte de la puerta. Cada gota de tinta puede hacerla florecer en la punta de la estilográfica. Se disuelve en el vaso de agua. Toda la habitación se satura de drama en todos los estadios. El cigarro fuma como una amenaza sobre la garganta del cenicero. Polvo de traición» (p. 86). El cine *dramatiza* los cuerpos o, más exactamente, extrae de los cuerpos su intensidad dramática propia, su «parte de ultravioleta». El afecto no es ya algo que viene a añadirse como una interpretación por un sujeto de su relación con el objeto, sino una dimensión del objeto mismo, reducido a su condición vibrátil. En vez de la falsa naturalidad de la unión de un cuerpo orgánico y de una subjetividad personal, tendríamos en consecuencia encuentros complejos entre movimientos larvales e intensidades afectivas.

Por lo tanto, encontramos en Epstein esas tres propiedades que caracterizan finalmente esos fragmentos en los cuales el cuerpo se disuelve, la materia de esa «niebla sin forma» de que habla Foucault: son cualidades sin sustancia, comienzos sin estados, afectos sin sujeto psicológico. Cualitativo, incoativo, intensivo, ése sería pues el mundo de los cuerpos tal y como el cine los capta... Este discurso de Epstein

no tiene nada de único y Foucault no hace sino recuperar las frases de los primeros teóricos del cine. Por supuesto, Rancière tiene razón al observar que la gran utopía de estos pioneros consistía en creer que el cine era todo eso forzosamente en sí mismo. La historia mostró suficientemente que no era así, y que sólo lo es bajo la condición de operaciones precisas: no basta con poner una cámara frente a algo para que ella extraiga su fondo molecular donde se encuentra la factualidad pura de cada situación, y nada se prestó mejor que el cine al retorno de la psicología, de la narración y hasta de la historia épica.[67] Pero esto solamente equivale a decir que finalmente es a sí mismo a quien el cine se extirpa esos devenires cualitativos. No decimos otra cosa cuando tratamos de construir un concepto de acontecimiento a partir precisamente de las operaciones del cine que producen tales eventualizaciones como *efectos,* y efectos de arte. El montaje —ya que realmente así hay que llamarlo— al que procede Allio en *Yo, Pierre Rivière...* es tal operación.

Sin duda, Allio no tiene la radicalidad de Schroeter, de Duras, de los Straub y de Syberberg. Pero muestra admirablemente cómo las dos dimensiones del cine, el recurso audiovisual y el encuadre móvil, pueden unirse para convertirlo en un instrumento de extracción del devenir a partir de nuestra relación con el pasado. No obstante, todavía hay que observar, para terminar, que ese montaje mismo descansa en dos propiedades muy distintas, pero que dependen ambas de la localización: aquella, para el sonido, de asociar esencialmente un punto y una zona (como toda onda), y aquella, para la imagen, de ser una parte tomada sobre un conjunto de otras imágenes que, sin embargo, nunca forman una totalidad cerrada (como decía Bazin, la pantalla no forma un cuadro sino más bien un escondrijo: siempre hay un fuera de cuadro). Cada uno de los elementos de este ensamblaje, pues, tiene la propiedad de ser expansivo, ya sea porque, como el sonido, nunca existe en un solo punto aunque le esté necesariamente ligado, ya porque, como la imagen, siempre está abierto a composiciones sobre las cuales está tomado.

En consecuencia, para concluir, si debiéramos extraer de la práctica cinematográfica de Allio un concepto del aconteci-

[67] Véase la introducción de J. Rancière, *La Fable cinématographique*, París, Seuil, 2001, p. 17 y sq. [Hay versión en español: *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, trad. de Carles Roche Suárez, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.]

miento, como lo hicimos a partir de la práctica histórica de Foucault, deberíamos decir que un acontecimiento no es un hecho inscrito en la tranquila sucesión de los estados del mundo, sino más bien la *resolución inestable de un conjunto de microcapturas recíprocas realizadas por diversos elementos cualitativos, incoativos, intensivos y expansivos, pertenecientes a su vez por lo menos a dos acondicionamientos heterogéneos pero recíprocamente condicionados.* La definición es abstracta, por cierto, pero no está menos directamente instruida sobre la práctica cinematográfica de Allio y puede comprenderse por ella. Que se trate de una resolución inestable se comprende no bien uno recuerda que realmente se trata de relaciones de fuerzas. Que se trate de capturas significa simplemente que la imagen determina lo que se dice tanto como la palabra determina la imagen. Que esas operaciones sean moleculares lo hemos explicado suficientemente al mostrar en qué descendía más acá de la unidad orgánica o frástica. Que esos elementos sean expansivos hace referencia a la difusión del sonido y a la composición de la imagen. Hemos dado algunas ilustraciones de los acondicionamientos de esos elementos, y es evidente a la vez que pertenecen a series diferentes (la boca no es la palabra, el pie de una muerta no es una frase escrita, etc.) y que se hallan en relación de condición recíproca en el sentido de que, sin uno, no se puede sostener el acondicionamiento entre los elementos del otro (sin la palabra no sabríamos cómo se sostienen la boca cerrada del fiscal, la mano del secretario, las armas sobre la mesa y la mirada huidiza de Pierre Rivière). Aunque construida a partir del cine, y hasta de un filme en particular, hay que darle su mayor extensión conceptual, y no dejar de esperar que pueda ayudar a clarificar, hasta a orientar, otras prácticas críticas, así fuese la de la historia misma. También para esto puede servir la metafísica...

Noche y niebla, *un filme contra la memoria: cuarto concepto de acontecimiento*

Con el objeto de mostrar que esta cuestión de una relación no memorial con el pasado —que se propone arrancar a la historia puros devenires y donde es el mismo presente el que se constituye en acontecimiento— no está limitada a los contextos en que Foucault llevó a cabo sus propias investigaciones, solamente querríamos tomar un segundo «caso», que

nos parece particularmente instructivo. Se trata de ese clásico del documental histórico que es el filme de Alain Resnais *Noche y niebla*.

En efecto, contrariamente a lo que espontáneamente podría imaginarse, la intención de Resnais y Cayrol estaba explícitamente dirigida contra la idea de hacer un filme de «conmemoración». Resnais lo dice claramente en varios pasajes de una entrevista, por lo demás admirable, que concedió sobre el filme.[68] Él quiso evitar dos escollos. El primero es el de la memoria triunfal, aquella que rememora los crímenes pasados para mejor ensalzarse de haber vencido a un enemigo, e instala así con los muertos una relación de reconocimiento, como en el monumento a los muertos:

> La idea que me parecía más importante era que no quería hacer un filme «monumento a los muertos». Precisamente de eso tenía mucho miedo, de hacer un filme que fuera «Nunca más eso», «No, eso no volverá a pasar», «Esto pasó porque se trataba de alemanes malos, pero ahora que Hitler fue vencido ya está, no volverá a existir, y hagamos todos los esfuerzos para que no vuelva a empezar». Yo sentía que hacer un filme así no era una solución. Entonces puse mucho empeño en llevar al filme hacia el punto de interrogación que eso representa: el hecho de que algo como eso haya existido en esa época, pero que en el fondo en el pasado había otras formas de eso.

Pero Resnais se opone tanto a la memoria melancólica que se niega a alabar el presente por el pasado porque instala una relación casi sagrada con las víctimas —sagrada en ese sentido bastante estricto de que no sean objeto de ninguna instrumentalización—, actitud para con el pasado que sin duda es bastante ampliamente la nuestra en la actualidad, y que se indigna de que se puedan utilizar los muertos para cualquier cosa, así fuese para la legitimación del presente que interrumpió el crimen. La única relación digna que se pueda tener con las víctimas sería precisamente asumir que su muerte no tuvo ningún sentido ni puede ser «convertible» en

[68] Se puede encontrar esta entrevista en el fascículo que acompaña la edición del DVD por Arte Vidéo, en 2003, a cuya paginación remiten las citas siguientes. Esta entrevista fue publicada por primera vez en *Nuit et Brouillard* de R. Raskin (ed. Aarhus University Press, 1987). En ese fascículo también se encuentra el texto de Cayrol aquí citado, así como otros documentos preciosos. Para una historia del film, remito a S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, París, Odile Jacob, 2007. Y para un muy bello análisis, a A. de Baecke, *L'Histoire-caméra*, ob. cit.

historia positiva.[69] Esta actitud rigurosamente melancólica frente al pasado encontró su expresión filosófica más alta y más desgarradora, sin duda, en Benjamin. Pero una versión más ordinaria no deja de ser muy común hoy. Se trata muy simplemente de decir que se tendría como una deuda de memoria pura respecto de las víctimas, y que la actitud justa frente a semejante crimen no es otra sino el duelo infinito, la lamentación inconsolable de la mera pérdida de tantas vidas humanas en la misma insensatez de lo que ni siquiera constituye ya realmente una historia: en suma, el silencio.

Ahora bien, Resnais no tiene palabras lo bastante duras contra lo que él llama la actitud del «respeto», que, por otra, parte fue el argumento que se invocó para prohibir su filme en Cannes (no se podía poner esas imágenes en competencia con otras), o preocuparse por la posibilidad de comercializar esas imágenes: «Siempre el respeto»... Y explica con mucha claridad que no se trata de reemplazar una conmemoración triunfal por una conmemoración melancólica, sino en verdad de hacer un filme contra la memoria.

> Estaba esa idea de la interrogación. Era exactamente eso. Yo quería un filme que dijera a la gente no «No se olviden» —cosa que no me interesaba—, sino «Traten de comprender por qué ocurre esto. Sobre todo, no esperen que haya ocurrido para empezar a preocuparse». En efecto, a menudo yo hablaba de «timbre de alarma». Era el terror de que vuelva a empezar. [...] Era realmente un enorme signo de interrogación, el aspecto «¿Quién es responsable?».

En consecuencia, no es en el modo de lo *imperdonable* como este filme presenta el pasado que no pasa, sino en el de la *eventualidad espectral*. El pasado es aquí no un presente actual situado en la línea continua del tiempo en un punto diferente de aquel en que estamos, sino más bien un posible siempre presente junto a nuestra propia realidad. Es lo que quieren decir Resnais y Cayrol cuando hablan del carácter *interrogativo* que quisieron dar a su filme. No se trataba de «no olvidar», de retener el pasado en una representación, sino de plantear una cuestión sobre el presente: «podría reproducirse... tal vez ahora mismo se está reproduciendo...». Esta interrogación sobre el presente tenía, ante todo, en su espíritu, un sentido político: se trataba, tanto para Resnais como para Cayrol, de evocar la sombra de los campos en el contexto colonial.[70] Pero otros percibieron en esto la evocación de los campos en el contexto soviético y, por otra parte, ésa fue la razón de la inquietud de los comunistas hacia el filme en un primer momento.[71] Esta interrogación, pues, recaía en parte en una situación histórica determinada, un contexto, un presente actual. Pero también tenía un aspecto metafísico (los campos como revelación de una posibilidad del hombre, una suerte de complicidad esencial de todos los hombres con ese crimen, una duda arrojada sobre nosotros mismos, sobre el mundo mismo en que eso fue posible), por lo tanto, en relación con una presencia espectral, con una virtualidad siempre disponible.

Pero hay dos maneras de comprender ese «presente» espectral del pasado. El primero remite a una teoría de la *naturaleza:* si el crimen no es un simple pasado del que estaríamos distantes, sino algo muy cercano a nosotros, es porque acaso remite a una naturaleza: naturaleza del hombre en el discurso de un humanismo negativo (y Resnais tiene eso en mente, al punto de que evoca algo del orden de la química), o tal vez naturaleza del poder (por ejemplo, en Hannah Arendt, que cuestiona la experiencia de la obediencia, y de hecho es el mismo Resnais quien, en *Mi tío de América,* vuelve sobre la experiencia de Milgram). El defecto de este abordaje de la eventualidad es que no puede dar respuesta a la siguiente cuestión: por cierto, tal vez siempre es posible; por cierto, siempre somos capaces de eso, pero, entonces, ¿por qué no ocurre eso en forma permanente? La cuestión se desplaza entonces sobre el *contexto* (asunto de «condiciones» que están o no están «reunidas»), y, en el fondo, aleja en la misma medida el acontecimiento de nosotros, lo remite otra vez a una situación actual bien indexada en el tiempo. Ciertamente, *podríamos* hacer eso de nuevo si nos hallára-

[69] Sobre el sentido de esa palabra, *conversión,* que tomo de la lectura de Hegel por Étienne Balibar, sólo puedo remitir al libro de este último *Violence et Civilité,* París, Gallimard, 2010. [Hay versión en español: *Violencias, identidades y civilidad,* trad. de Luciano Padilla y Patricia Wilson, Barcelona, Gedisa, 2006.]

[70] Resnais: «Y, sobre todo, estábamos en Francia en plena guerra de Argelia [...] —de acuerdo, no eran campos de concentración—, pero los automovilistas, cuando los bordeaban, no tenían derecho a detener su auto», etc. (pp. 22-23). Cayrol: «no olvidemos que nuestro propio país no está exento del escándalo racista» (fin del extracto del artículo de las *Lettres françaises,* p. 9).

[71] Véase también el testimonio de Resnais, p. 26.

mos en la misma circunstancia, pero también podemos velar por no estarlo. La cuestión correcta, pues, se vuelve no tanto la de la naturaleza humana (o de la naturaleza del poder), como la de los contextos que efectivamente conducen al crimen. Pero entonces el pasado vuelve a convertirse en una situación actual situada en otro punto de la línea del tiempo.

La segunda respuesta parece más profunda. Consiste en remitir esta «eternidad del pasado» no a una naturaleza siempre actual, sino, a la inversa, a una suerte de contingencia radical de nuestro ser, a la imposibilidad en que nos hallamos de garantizar la identidad del presente, de circunscribir las fronteras de nuestro estado, de impedir que podamos ser definidos como una variante del ser mismo de los verdugos. Aquí, cuando se dice, «hubiéramos podido ser nazis», ya no queremos decir: «en nuestra constitución natural están los mecanismos necesarios para nuestro devenir nazi», sino más bien «no podemos definirnos sino en relación con las otras formas de la humanidad, inclusive los nazis». Yo me comunico con los otros hombres, no identificándome con ellos por una suerte de más pequeño denominador común, sino más bien por un conjunto de transformaciones que me ubica en mi singularidad respecto de ellos. Ellos son una posibilidad de mí mismo, sin que yo tenga necesidad de separar por un lado una naturaleza abstracta, por el otro una particularidad contextual, sino simplemente porque tomamos lugar unos relativamente a los otros, formando juntos el extraño cristal de la humanidad. Somos diferentes facetas de un mismo ser que no se define sino por las leyes de refracción de la luz entre esas caras. Por lo tanto, vemos aquí el pasado como una virtualidad de nosotros mismos: estamos presentes en forma conjunta en el pasado como aquello a partir de lo cual nos diferenciamos. Tal vez sea preciso decir que, en la primera interpretación, el pasado sólo es *posible,* mientras que, en la segunda, se vuelve verdaderamente *virtual.* No es ya en nombre de una naturaleza sino en verdad de una ausencia de naturaleza como uno se siente solidario —o, más terriblemente, cómplice— con las otras formas de la humanidad y de la vida.

En suma, el objetivo de este «filme de historia» no es tanto enseñarnos algo sobre el pasado como volvernos nosotros mismos, espectadores presentes, problemáticos a nuestros propios ojos: ¿quiénes somos, nosotros que miramos este filme, nosotros que podemos tener una relación con estas

imágenes? Su efecto es, pues, rigurosamente un efecto de *problematización* del presente, y no de inteligencia del pasado. El pasado sirve aquí para interrogar el presente sobre sí mismo, para desestabilizar las creencias tranquilizadoras que puede tener sobre su propia identidad. Por lo tanto, no es desde un punto de vista seguro a partir de nosotros mismos como nos dirigimos al pasado sino, por el contrario, para encontrarnos allí desplazados e inquietados por lo que respecta a nuestra propia identidad. Esta inversión, que consiste en hacer del pasado no aquello que debe ser observado, sino, por el contrario, un punto de vista a partir del cual hay que aprender a ver el presente, es explícito en los últimos planos del filme donde la ruina derrumbada del campo funciona como un «extraño observatorio». Bien vemos por qué se puede encontrar este filme rigurosamente foucaultiano en su manera de establecer una «relación con el pasado».

A partir de entonces se formulan varias preguntas. ¿Cómo se las arregla Resnais para introducir en el «filme de historia» las mismas cuestiones y las mismas torsiones que podía introducir Foucault en los «libros de historia»? Y también: ¿en qué la comparación entre esos dos ámbitos de formulación del problema de una relación no memorial con el pasado, de un devenir contra la historia, puede ilustrarnos sobre la naturaleza metafísica del acontecimiento, una vez que se lo extirpó de sus coordenadas espacio-temporales?

¿Cómo hace Resnais para sustraer el pasado a la historia y a la memoria? Ante todo, por supuesto, está la tensión que él instala entre el texto y las imágenes. El texto dice la imposibilidad de transmitir ese pasado en nuestro presente y por tanto contradice, al mismo tiempo que muestra, las imágenes de archivos, a las que uno está espontáneamente tentado de atribuir la función de hacernos contemporáneos del acontecimiento, de ponernos en su presencia. Como las imágenes de archivos no pueden ya funcionar como puentes echados más allá de la cesura del tiempo, el filme literalmente nos impide *representarnos* el pasado (en el sentido de volvérnoslo una vez más presente) y, por lo tanto, situar ese acontecimiento en nuestra historia, en un lugar bien preciso, que podríamos alcanzar en imaginación, midiendo su distancia en años o decenios. Aquí se verifica una vez más la eficacia de la disyunción entre la palabra y la imagen —el fracaso en hablar de lo que se ve— para romper la continuidad del pasado con el presente, y hacer surgir un pasado puro.

Luego está la yuxtaposición de las imágenes de archivos y de las imágenes documentales, unas en blanco y negro, las otras en color, de las que se sabe que fue una de las decisiones más originales para la época, y de las más costosas, que Resnais impuso a sus productores. Pero su diferencia no está presente como una medida tranquilizadora de la relación entre dos estados de cosas, el pasado y el presente, a la vez unidos y separados por el paso del tiempo. Por el contrario, se contaminan una a la otra, intercambian sus funciones, por así decirlo, repercuten una sobre la otra. Las segundas confieren a las primeras su estatuto de ruinas mudas, que no se llega a hacer hablar, que no entregan su abominable secreto; las primeras no dejan de amenazar los lugares hoy reconquistados por la hierba verde con la posibilidad de una repetición gris del crimen. El color funciona como contrauso: en vez de acrecentar el realismo de las imágenes, concentra la incapacidad de la imagen para transmitir aquello de lo que habla: «de ese dormitorio de ladrillos, de ese sueño amenazado, no podemos sino mostrarles la corteza, el color»... Como si el color nos separara de las cosas así como el tiempo nos separa del pasado. La distancia temporal viene así a habitar la imagen en presente y, por así decirlo, partirla desde el interior.

Por último, están los *travellings* y panorámicas que, desde los primeros planos del filme, muestran la proximidad espacial entre el espacio de la vida ordinaria, que es también el de nuestro presente, y el espacio de lo inimaginable, que ya no logra totalmente pasar: «incluso un paisaje tranquilo»... La inquietante vecindad del presente y el pasado, su aterradora presencia conjunta virtual, se imponen a través de la unidad del plano, como si el pasado rodeara y amenazara el presente de la misma manera que el fuera de campo tiene en reserva nuevas integraciones de la imagen que invierten totalmente su identidad. El presente ya no aparece ligado al pasado como dos imágenes que se suceden una a otra, sino a la manera en que dos calificaciones de lo que se ve («esto es una pradera con cuervos volando, cosechas y fuegos de hierba») pasan brutalmente una a la otra por reencuadre («esto es el sitio de un campo de concentración»). Si Resnais experimentó la necesidad de filmar a su vez estos campos en ruinas, en vez de contentarse solamente con imágenes de archivos, no es para dar un testimonio visual en presente de las huellas del crimen pasado, sino más bien para encontrar allí la libertad de la

mirada que las imágenes de archivo no tienen, ellas que, por el contrario, aíslan las escenas y separan los espacios (la plaza donde se reúnen los detenidos, el orfanato, el hospital, el espacio doméstico del comandante con su familia y sus invitados).

Estos tres procedimientos convergen para mostrar a la vez la extrema distancia y la extrema proximidad de ese acontecimiento «inasible para aquellos que los padecen» e impedirnos ver el pasado desde el punto de vista de una identidad asegurada en el tiempo: hace estallar la distribución del pasado y el presente e instala entre ellos lo que bien hay que llamar un devenir, es decir, la posibilidad siempre abierta para uno de pasar al otro.

Quizá lo que tienen en común esos tres procedimientos sea ante todo esto: cada vez, el presente es separado de sí mismo por aquello de lo que cree distinguirse y arrojándolo al exterior de sí mismo (el pasado, el afuera). No coincidimos con nosotros mismos, ya no podemos identificarnos totalmente con lo que vemos, no logramos creer en lo que, sin embargo, comprobamos o sabemos, se nos pone directamente en relación con lo *increíble*. Pero este presente constituido a través de su propia división interna, ¿qué es sino una *imagen*? *Noche y niebla* explota el recurso más evidente, pero también el más difícil, del cine: su capacidad para interrogar el estatuto ontológico tan singular de la imagen, por donde estamos unidos a algo por medio de lo que nos separa de él. Éste no deja de decirnos: «ustedes no ven cosas, sino imágenes; y las imágenes ocultan tanto si no más de lo que muestran». La inquietud que acarrea no es que el cine sea incapaz, porque está hecho de imágenes, de comunicar la extremidad de lo que muestra, sino por el contrario que seamos incapaces de percibir lo que nos ocurre porque nos obstinamos en creer que nuestro mundo no está hecho de imágenes. ¿Qué son para nosotros esas ruinas sin embargo bien reales que podemos visitar, donde podemos desplazarnos? «Una imagen que se aleja». ¿Qué son para el deportado esos «paisajes tranquilos» donde hoy evolucionamos y que dan comienzo al filme? Una imagen, todavía una imagen: «Entonces el mundo verdadero, el de los paisajes tranquilos, el del tiempo de antes, bien puede aparecer de lejos, no tan lejos. Para el deportado era una imagen. Ya no pertenecía más que a ese universo finito, cerrado, limitado por miradores [...]». Pero también nuestro universo, nuestro universo presente, tranquilizador, es fini-

to, limitado: está *encuadrado.* Ese primer movimiento de cámara por el cual el paisaje tranquilo se convierte en el sitio del campo de concentración da paso a un movimiento virtual más vasto, sobre el cual el filme se termina, donde es evocado un afuera, un al lado, donde hay campos, donde *podría* haber campos. *Noche y niebla* no deja de decir: «No tomen estas imágenes como lo que hay para ver sino, por el contrario, como un observatorio a partir del cual ustedes pueden ver lo que hay a su alrededor». Extrañas imágenes que no tienen otra función que incitarnos a *desplazar* nuestra mirada en presente, nosotros «que no pensamos en mirar a nuestro alrededor y que no entendemos que se grite interminablemente».

El filme no muestra ese afuera. Nosotros sabemos que para Resnais es Argelia, para otros, los campos soviéticos. Pero no hay motivos para mostrarlos por sí mismos, porque el hecho es que *siempre* hay un afuera. El afuera no es tal o cual situación actual, sino la incompletitud misma de toda situación, su inserción siempre comprobada en conjuntos más grandes. El afuera, pues, no es tanto el exterior como lo que viene a dividir el aquí presente en el interior de él mismo y constituirlo por sí mismo, a través de esa división, como imagen. La imagen no es una relación de dos términos (una cosa y su préstamo o su semejanza), sino más bien una relación lateral entre un encuadre y su fuera de campo. Más exactamente, una imagen es definida por el hecho de que algo es separado de sí mismo por aquello que lo rodea. Precisamente porque es un encuadre móvil, porque no deja de poder hacer entrar el fuera de campo en la imagen para modificar íntegramente su sentido y su percepción, es por lo que el cine puede inquietar la tranquilidad en que nos encontramos en lo atinente a nuestra identidad, mostrar que no procede sino de nuestros encuadres, vale decir, de la manera en que instauramos un reparto entre lo imaginable y lo inimaginable excluyendo una parte de lo visible de nuestro campo de visión.

Por lo tanto, es jugando sobre la capacidad del cine de mantenerse en la frontera que separa y constituye recíprocamente lo visible y lo invisible comoResnais puede utilizar el pasado no para convertirlo en un objeto de memoria sino para hacer de él una crítica del presente. Más precisamente, superpone o hace resonar en forma conjunta dos operaciones propias del cine: aquella que, mediante el montaje, le permite poner en la misma duración imágenes que pertenecen a tiempos y espacios distintos (documental de las ruinas, archivos del pasado, pero también diferentes lugares de los campos, diferentes episodios, etc.); y aquella que le permite, por la unidad del *plano,* hacer aparecer la proximidad real de lo que creemos incompatible (los campos y el pueblo, pero también el árbol de Goethe en Buchenwald, etc.): montaje prohibido. En la duración, imágenes de las mismas cosas son puestas en continuidad, en sincronía, precisamente cuando literalmente no podemos empalmarlas (el color las separa); en el espacio, cosas que se excluyen una a otra (lo ordinario y lo intolerable) aparecen efectivamente presentes al mismo tiempo. Y todo el arte de Resnais es, en suma, transportar esa duración artificial sobre esa coexistencia real. Todo transcurre, pues, como si, acercando tiempos distantes y superponiéndolos a la unidad fáctica pero desgarrada de un espacio real, el cine transportara el pasado en el presente, no para integrarlo como parte de nuestra historia sino, por el contrario, para desintegrar allí el presente, dejándolo abierto sobre una escisión que se traduce *en el espacio* como relación con-el-afuera. Trasladar la continuidad diferenciante del tiempo (antes/después) sobre la unidad fragmentada del espacio (aquí/allá), tal sería la operación cinematográfica propia de Resnais que, por lo demás, se puede verificar en otros de sus filmes. Precisamente porque el *antes* está *al lado* hay una suerte de porosidad entre lo que somos y lo que podríamos ser, y nos encontramos, por así decirlo, directa (aunque virtualmente) en contacto con los otros acontecimientos, sobre una superficie de pura emergencia.[72] Entonces el tiempo deja de ser un vasto cuadro envolvente donde se distribuirían las situaciones en identidades bien distintas y se vuelve esa fisura en el interior de cualquier cosa que la separa de sí misma al mismo tiempo que la pone en relación inmediata de virtualidad con todas las otras. Ya no es el pasado el que pertenece a nuestra historia, sino el presente el que se vuelve una parte del devenir, siempre artificialmente aislado, siempre precario, nunca seguro.

En consecuencia, podemos decir que hay *devenir* cuando el exterior de un conjunto (el entorno) viene también a dividirlo del interior, e impedirle que coincida consigo mismo. Lo que nos ocurre en *Noche y niebla* es que ya no podemos *confundirnos* totalmente con nuestro presente, identificarnos total-

[72] La expresión «superficie de emergencia» está tomada de *L'Archéologie du savoir*, ob. cit., p. 56.

mente con él: el filme rompe la relación que tenemos con el mundo presente —lo que hay justo frente a nosotros— para dejarnos la sensación de que no somos lo que hay, sino más bien la incompletitud misma de lo que hay. Pero esta incompletitud es esencial, y no contingente. No es que podríamos completar el cuadro que tenemos de nosotros mismos ampliando el campo de visión; es que no hay un cuadro completo. *Noche y niebla* establece una vecindad no tanto entre dos partes de un espacio global como entre dos espacios incompatibles, entre dos sistemas de cierre, que pretenden ser finitos uno y otro. Por un lado, lo familiar, lo ordinario, lo doméstico; por el otro, lo inaudito, lo impensable, lo intolerable: uno no puede estar integrado en el otro, y por eso se vuelven, uno para el otro, imágenes. Extraordinaria dureza de esos planos del roble de Goethe en Buchenwald, de ese zoológico, de esos invernaderos para plantas raras, que hacen aparecer en el interior del campo esas huellas del «tiempo de antes» como irrisiones de ellas mismas, como simulacros. Del mismo modo, las palabras «orfanato», «bloque de los inválidos», y hasta «prisión» parecen homónimos de lo que entendemos por eso. El campo, una «ciudad verosímil», escribe Cayrol, solamente verosímil... Lo que nos muestra *Noche y niebla* es la yuxtaposición de dos espacios inconciliables, es decir, incompatibles uno con el otro porque organizan sistemas de posibilidades cerrados y alternativos. Y, sin embargo, lindan... Pero no forman un todo actual, comprobable, que se podría abarcar y circunscribir en forma integral. Su yuxtaposición tiene por efecto precisamente impedir que cada estado actual se cierre sobre sí mismo, que lo rompa en su corazón, en su esencia, y lo deje recaer como un fragmento por naturaleza, una incompletitud, una contingencia. Contingencia de nuestro presente, que siempre puede convertirse en el pasado, mediante un desplazamiento de la mirada, pero contingencia también del pasado, que habría podido no ser. Porque decir que el presente y el pasado lindan es poner el acento en la «libertad» de que hablaba el mismo Foucault en su bello texto sobre la crítica: hay una suerte de optimismo en *Noche y niebla*.

Si Foucault diagnosticaba el devenir estableciendo homologías entre desajustes sobre series heterogéneas, Resnais lo hace operando una serie de *desencuadres* que no integran una imagen en otra, sino que pegan dos mundos incompatibles. El devenir aparece así como una totalidad compuesta de dos

mitades inconciliables gracias a la cual el afuera no deja de introducir una cuña entre nosotros y nosotros. Es la abertura espacial lo que viene a escindir el presente y hacer borbotear allí el tiempo. Estamos separados de nosotros mismos por el carácter finito y abierto de nuestra situación. No tenemos tanto una imagen total compuesta como una *serie de retotalizaciones parciales que ponen en variación cada vez más intensa las mismas totalidades locales*. Si, por lo tanto, debiéramos extraer un concepto del acontecimiento de la práctica de Resnais en este filme, diríamos que un acontecimiento es un *conjunto dividido en el interior de sí mismo en dos mitades inconciliables por una serie de desencuadres y de retotalizaciones parciales que lo establecen como parte de un conjunto siempre abierto*. Puede llamarse *imágenes* a esas mitades que nunca llegan a formar una totalidad cerrada sobre sí misma sino que, por el contrario, la escinde.

Pero de todos modos vemos bien que, una vez más, como con Magritte y Allio, la reflexión metafísica sobre el acontecimiento instruida por el cine es llevada otra vez a la cuestión del espacio. No se puede percibir la facticidad de nuestra existencia sino con la condición de no considerar el espacio como un dato hecho, evidente, asegurado en sí mismo, encuadrado por naturaleza gracias al gran referencial geométrico que nos asignaría una posición desde donde podríamos garantizar nuestra impenetrabilidad ontológica; no se la puede percibir sino con la condición de concebir el espacio como una brecha siempre lista a abrirse, como una construcción precaria y en ciertos aspectos artificial, como una protección en ocasiones desastrosa contra el afuera. En suma, no estamos *en* el espacio: somos ese espacio-superficie de emergencia. Así, si el cine tiene una aptitud singular para extraer del presente el acontecimiento que él mismo es, su puro devenir, es acaso porque tiene esa capacidad de construir espacios propios y, en vez de indexar el pasado en el tiempo cronológico abstracto, puede explorar nuestra relación con el pasado para encontrar allí con qué reconstituir el espacio singular, característico, que es hoy el nuestro...

Podríamos continuar nuestra exploración convocando muchos otros casos, concediéndoles tanta atención y tomando igualmente en serio las sugestiones metafísicas que implican. Semejante trabajo podría útilmente ser llevado a cabo sobre *La inglesa y el duque* de Rohmer, o *Bastardos sin gloria*

de Tarantino, o *Elefante* de Gus van Sant, o incluso los filmes de Claude Lanzmann, los de Syberberg (el más «malvado» de todos),[73] de Peter Watkins, de Straub y Huillet, de Visconti o de Tarkovski, del Rossellini de *La toma del poder por parte de Luis XIV* y, sobre todo, de Jean-Luc Godard, por supuesto, el más inteligente de todos. Muchos otros también podrían ser evocados. En particular, habría que mostrar cómo la introducción de las técnicas digitales en el cine transforma la relación con el pasado que allí se puede construir, y cómo el concepto de acontecimiento surge de ahí profundamente modificado. Pero puede esperarse que estas pocas páginas, ya demasiado largas, basten por lo menos para sugerir las grandes líneas de un programa que otros, o los mismos, podrán retomar. Puede esperarse también que basten para mostrar la fecundidad de un abordaje que se niega, después de todo, de manera muy fielmente foucaultiana, a construir una metafísica de los acontecimientos independientemente de las prácticas efectivas de su extracción, y que se propone obtenerla de su confrontación con dichas prácticas, ya sean verbales o no. Resumiendo, esperamos que estas pocas páginas basten para convencernos de ir, con Foucault, al cine.

[73] «Malvado» es el término que utiliza Foucault para hablar de Manet en su conferencia recientemente publicada (*La Peinture de Manet*, París, Seuil, 2004, p. 35) y que L. Vinciguerra retoma a propósito de Magritte en su artículo ya citado, donde Foucault, por su parte, a propósito de este último, habla más bien de una suerte de crueldad fría. [Hay versión en español: *La pintura de Manet*, trad. de Roser Vilagrassa Sentís, Barcelona, Alpha Decay, 2005.]

SELECCIÓN DE TEXTOS
(Fragmentos)

«ANTIRRETRO»

Entrevista con P. Bonitzer, S. Daney y S. Toubiana,
Cahiers du cinéma, n.os 251-252, julio-agosto de 1974.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 140,[74]
© Gallimard, 1994.

[...] Hay un verdadero combate. Y ¿cuál es su desafío? Lo que se podría llamar, a grandes rasgos, la memoria *popular*. Es absolutamente cierto que la gente, quiero decir, aquellos que no tienen derecho a la escritura, a hacer ellos mismos sus libros, a redactar su propia historia, esa gente de todos modos tiene una manera de registrar la historia, de recordarla, de vivirla y de utilizarla. Esa historia popular, hasta cierto punto, estaba más viva, más claramente formulada todavía en el siglo XIX, cuando había, por ejemplo, toda una tradición de luchas que se traducía ya fuera oralmente, ya por textos, canciones, etcétera.

Ahora bien, toda una serie de aparatos se colocaron en su lugar (la «literatura popular», la literatura barata, pero también la enseñanza escolar) para bloquear ese movimiento de la memoria popular, y puede decirse que el éxito de esta empresa fue relativamente grande. El saber histórico que la clase obrera tiene de sí misma no deja de empequeñecerse. Cuando se piensa, por ejemplo, en lo que sabían de su propia historia los obreros de fines del siglo XIX, lo que había sido la tradición sindical —en el sentido fuerte del término *tradición*— hasta la guerra de 1914, era de todos modos formidable. Esto no dejó de disminuir. Disminuye, pero de cualquier manera no se pierde.

Ahora, la literatura barata no es ya suficiente. Hay medios mucho más eficaces, que son la televisión y el cine. Y creo que son una manera de *recodificar* la memoria popular, que existe

[74] La numeracion es la misma, cualquiera sea la colección considerada, «Bibliothèque des Sciences humaines» para la primera publicación o «Quarto» para la segunda.

pero que no tiene ningún medio para formularse. Entonces no se muestra a la gente lo que fue, sino lo que es necesario que recuerde que fue.

Como de todos modos la memoria es un gran factor de lucha (en efecto, es en verdad en una especie de dinámica consciente de la historia como se desarrollan las luchas), si se tiene la memoria de la gente, se tiene su dinamismo. Y también se tiene su experiencia, su saber sobre las luchas anteriores. Es preciso no saber ya lo que es la Resistencia...

Entonces creo que es un poco así como hay que comprender estos filmes. El tema, a grandes rasgos, es que no hubo una lucha popular en el siglo xx. Esta afirmación fue formulada sucesivamente de dos maneras. Una primera vez inmediatamente después de la guerra, diciendo simplemente: «El siglo xx, ¡qué siglo de héroes! ¡Estuvieron Churchill, De Gaulle, los tipos que se lanzaron en paracaídas, las escuadrillas, etc.!». Lo que era una manera de decir: «No hubo una lucha popular, la verdadera lucha es ésa». Pero todavía no se decía directamente: «No hubo una lucha popular».

La otra manera, más reciente, escéptica o cínica, como se quiera, consiste en pasar a la afirmación lisa y llana: «De hecho, miren lo que pasó. ¿Dónde vieron luchas? ¿Dónde ven a la gente sublevándose, tomando los fusiles?».

—Hay una especie de rumor que se extendió, digamos, desde Le Chagrin et la pitié. *A saber: el pueblo francés, en su conjunto, no resistió, hasta aceptó la colaboración y a los alemanes, se tragó todo. La cuestión es saber lo que en definitiva significa eso. Y, en efecto, bien parece que el desafío sea la lucha popular, o más bien* la memoria *de esta lucha.*

—Exactamente. Hay que tomar posesión de esta memoria, dirigirla, gobernarla, decirle aquello de lo que se debe acordar. Y cuando uno ve esos filmes, aprende aquello de lo que debe acordarse: «No crean todo cuanto les han contado antaño. No hay héroes. Y si no hay héroes, es porque no hay lucha». De ahí surge una suerte de ambigüedad: por un lado, «no hay héroes» es un desprestigio positivo de toda una mitología del héroe de guerra a la Burt Lancaster. Es una manera de decir: «¡La guerra no es eso!». De donde surge una primera impresión de cepillado histórico: finalmente nos van a decir por qué no estamos obligados a identificarnos con De Gaulle o con los miembros de la escuadrilla Normandie-Niemen, etc. Pero bajo la frase: «No hubo héroes» se oculta

otra frase que, en cambio, es el verdadero mensaje: «No hubo lucha». En esto consiste la operación.

—Hay otro fenómeno que explica por qué estos filmes funcionan. Y es que se utiliza el resentimiento de aquellos que efectivamente lucharon contra quienes no lo hicieron. Por ejemplo, la gente que hizo la Resistencia, y que ven en Le Chagrin et la pitié *a los ciudadanos de una ciudad del centro de Francia pasivos, que reconocen esa pasividad. Y ahí es el resentimiento el que toma la delantera; olvidan que ellos sí lucharon.*

—A mi modo de ver, el fenómeno políticamente importante, más que tal o cual filme, es el fenómeno de serie, la red constituida por todos esos filmes y el lugar, sin juego de palabras, que ellos ocupan. Dicho de otro modo, lo que es importante es la pregunta: «¿Es posible, actualmente, hacer un filme *positivo* sobre las luchas de la Resistencia?». Y bien, vemos que no. Uno tiene la impresión de que eso haría bromear a la gente o que, muy sencillamente, no verían ese filme.

Me gusta bastante *Le Chagrin et la pitié*, y no considero que sea una mala acción haberlo hecho. Tal vez me equivoque, eso no es lo importante. Lo importante es que esta serie de filmes es exactamente correlativa de la imposibilidad —y cada uno de esos filmes acentúa esa imposibilidad— de hacer un filme sobre las luchas positivas que pudo haber en Francia alrededor de la guerra y de la Resistencia.

—Sí, es la primera cosa que nos dicen cuando se ataca un filme como el de Malle. La respuesta es siempre: «¿Qué hubieran puesto ustedes en su lugar?». Y es cierto que no se puede responder. Se debería empezar por tener, digamos, un punto de vista de izquierda sobre esto, pero es cierto que no existe todo constituido.

Como contraparte, esto replantea el problema de : «¿Cómo producir un héroe positivo, un nuevo tipo de héroe?»

—No es el héroe, es el problema de la lucha. ¿Puede hacerse un filme de lucha sin que existan los procesos tradicionales de la glorificación? Volvemos a un viejo problema: ¿cómo llegó la historia a sostener el discurso que tiene y a recuperar lo que ocurrió, de no ser por un procedimiento que era el de la epopeya, vale decir, que se narra como una historia de héroes? Es así como se escribió la historia de la Revolución Francesa. El cine procede de la misma manera. A esto siempre se le puede oponer el revés irónico: «No, miren, no hay héroes, todos somos unos cerdos, etc.» [...]

—Cierta cantidad de filmes, entre ellos el de Malle y el de Cavani, abandonan un discurso histórico o un discurso de lucha sobre los fenómenos del nazismo y el fascismo y tienen otro, al lado o en su lugar, en general, un discurso sobre el sexo. ¿Cuál es ese discurso?

—Pero ¿no hace usted una diferencia radical entre *Lacombe Lucien* y *Portero de noche* al respecto? A mí me parece que, en *Lacombe Lucien*, el aspecto erótico, apasionado, tiene una función bastante fácil de percibir. En el fondo, es una manera de reconciliar al antihéroe, de decir que no es tan anti como parece.

Efectivamente, si para él todas las relaciones de poder están falseadas, y si las hace funcionar en vano, en cambio, en el momento en que se cree que hace funcionar en falso todas las relaciones eróticas, y bueno, se descubre una relación verdadera y él ama a la chica. Por un lado, está la máquina del poder que lleva a Lacombe más y más, a partir de una goma pinchada, hacia algo demente. Y, por el otro, está la máquina amorosa que tiene un aspecto conectado, que tiene un aspecto falseado y que, por el contrario, funciona en el otro sentido y restablece a Lucien finalmente como el bello muchacho desnudo que vive en el campo con una chica.

Hay, por tanto, una especie de antítesis bastante fácil entre poder y amor. Mientras que en *Portero de noche* el problema, muy importante —en general como en la coyuntura actual—, es el del *amor por el poder*.

El poder tiene una carga erótica. Aquí se plantea un problema histórico: ¿cómo es posible que el nazismo (que era representado por tipos lamentables, miserables, puritanos, especies de solteronas victorianas o, en el mejor de los casos, ladinas) haya podido convertirse, ahora y en todas partes, en Francia, en Alemania, en los Estados Unidos, en toda la literatura pornográfica del mundo entero, en la referencia absoluta del erotismo? Todo el imaginario erótico de pacotilla está colocado ahora bajo el signo del nazismo. Lo que en el fondo plantea un problema grave: ¿cómo amar el poder? Ya nadie ama el poder. Esa especie de apego afectivo, erótico, ese deseo que se tiene por el poder, el poder que se ejerce sobre uno ya no existe. La monarquía y sus rituales estaban hechos para suscitar esa suerte de relación erótica con el poder. Los grandes aparatos estalinistas, hasta hitlerianos, estaban hechos también para eso. Pero todo ha caído en ruinas, y está claro que no se puede amar a Brezhnev, ni a Pompidou ni a

Nixon. En rigor, se podía amar a De Gaulle o a Kennedy o a Churchill. Pero ¿qué ocurre actualmente? ¿No se asiste a un comienzo de reerotización del poder, desarrollada, en una extremidad irrisoria, lamentable, por los *sex shops* con insignias nazis que se encuentran en los Estados Unidos y (versión mucho más soportable pero igualmente irrisoria) en las actitudes de Giscard d'Estaing diciendo: «Vamos a desfilar de traje por la calle estrechando la mano de la gente, y los chicos tendrán media jornada de vacaciones»? Es cierto que Giscard hizo una parte de su campaña no sólo sobre su prestancia física, sino también sobre cierta erotización de su personaje, de su elegancia.

—Es así como se puso en escena en un afiche electoral, aquel donde se ve a su hija mirándolo.

—Eso es. Él mira a Francia, pero ella lo mira a él. Lo cual implica restituirle seducción al poder.

—Es algo que nos impactó durante la campaña electoral, sobre todo en el momento del gran debate televisado entre Mitterrand y Giscard; y es que no estaban en modo alguno en el mismo terreno. Mitterrand aparecía como un político de tipo antiguo, digamos perteneciente a una vieja izquierda. Trataba de vender ideas, *a su vez caducas y un poco anticuadas, y lo hacía con una gran nobleza. Pero Giscard, por su parte, vendía la idea del poder exactamente como un publicista vende un queso.*

—Incluso hace muy poco había que disculparse por estar en el poder. Era necesario que el poder se borrara y no se mostrase como poder. Hasta cierto punto, esto fue el funcionamiento de las repúblicas democráticas, donde el problema era hacer que el poder fuera suficientemente insidioso, invisible, para que no se lo pudiera percibir en lo que hacía y allí donde estaba.

Ahora (y en esto De Gaulle desempeñó un papel muy importante), el poder ya no se oculta, está orgulloso de estar presente y además dice: «Ámenme, porque yo soy el poder».

—Tal vez habría que hablar de cierta impotencia del discurso *marxista, tal como funciona desde hace tiempo, para dar cuenta del fascismo. Digamos que el marxismo históricamente dio cuenta del fenómeno nazi de una manera economicista, determinista, haciendo completamente a un lado lo que podía ser específicamente la ideología del nazismo. Cabe entonces preguntarse cómo alguien como Malle, que está bastante al tanto de lo que ocurre en la izquierda, puede aprovechar esa debilidad, precipitarse por esa brecha.*

—El marxismo dio una definición del nazismo y el fascismo: «Dictadura terrorista abierta de la fracción más reaccionaria de la burguesía». Es una definición a la que falta todo un contenido y toda una serie de articulaciones: en particular, falta el hecho de que el nazismo y el fascismo no fueron posibles sino en la medida en que pudo haber en el interior de las masas una porción relativamente importante que se hizo cargo de cierta cantidad de funciones estatales de represión, de control, de policía. Creo que hay aquí un fenómeno importante del nazismo. Es decir, su penetración profunda en el interior de las masas y el hecho de que una parte del poder fue efectivamente delegada en cierta franja de las masas. Es ahí donde la palabra *dictadura* es a la vez verdadera en general y relativamente falsa. ¡Cuando se piensa en el poder que podía poseer bajo un régimen nazi un individuo a partir del momento en que era simplemente SS o inscrito en el partido! Efectivamente, ¡se podía matar a su vecino, apropiarse de su mujer, de su casa! Es ahí donde *Lacombe Lucien* es interesante, porque es un aspecto que muestra bien. El hecho es que, contrariamente a lo que se entiende habitualmente por dictadura, es decir, el poder de uno solo, puede decirse que en un régimen como ése se daba la parte más detestable —pero en cierto sentido la más embriagadora— del poder a una cantidad considerable de gente. El SS era aquel al que se había dado el poder de matar, de violar... [...]

«A PROPÓSITO DE MARGUERITE DURAS»

Entrevista con H. Cixous,
Cahiers Renaud-Barrault, n.º 89, octubre de 1975.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 159,
© Gallimard, 1994.

[...] En los libros, no bien comienza a bosquejarse algo así como una presencia, es una perpetua anulación; la presencia se oculta detrás de sus propios gestos, sus propias miradas, y se disuelve; ya no queda más que una especie de brillo que remite a otro brillo, y la menor apelación al recuerdo queda anulada. Y, además, en los filmes, por el contrario, me parece que son surgimientos. Surgimientos sin que haya jamás ninguna presencia, pero es el surgimiento de un gesto, el surgimiento de un ojo, un personaje que sale de la bruma; pienso en Francis Bacon. Me parece que sus filmes están un poco emparentados con Bacon, así como sus novelas con Blanchot: por un lado, la anulación; por el otro, el surgimiento.

H. Cixous: Por otra parte, van juntos. En cuanto a los filmes, no he visto más que dos. Vi *Destruir, dice*[75] e *India Song*,[76] que son muy diferentes.

M. Foucault: Háblame de *India Song*. No la he visto.

H. Cixous: Me encantó ese filme y, sin embargo, siento que me traspasó. ¿Qué me queda de *India Song*? *India Song* es un filme que tiene una dimensión totalmente singular, incluso para Marguerite Duras, porque es un filme donde hay un goce absolutamente intenso. Marguerite Duras logró llevar a cabo una hazaña fabulosa para cualquier ser humano, es decir, poner en escena lo que yo considero como su fantasía fundamental. Se mostró a sí misma lo que siempre miró sin llegar a conservarlo. Hay algo de lo que no se habló, y que me importa mucho, y es que todo lo que escribe Marguerite Duras, y que es a tal punto el despojamiento, que es a tal

[75] 1969.
[76] 1975.

punto, justamente, la pérdida, es al mismo tiempo fantásticamente erótico, porque Marguerite Duras es alguien que está fascinado. No puedo dejar de decir «ella», porque es ella la que empuja. La fascinación va con la pobreza. Ella está fascinada, está como atrapada por algo, en alguien, absolutamente enigmático y que hace que todo el resto del mundo caiga en polvo. No queda ya nada.

Podría ser una fascinación religiosa; por otra parte, hay una dimensión religiosa en ella; sólo que, lo que la fascina, uno lo descubre poco a poco, creo que ella misma lo descubre o lo hace descubrir, es una mezcla de erotismo que toca la carne de la mujer —pasa realmente por lo que puede haber de perturbador y de bello en algo de la mujer que es indefinible— y luego de muerte. Y esto se confunde. Por lo tanto, se vuelve a perder. Como si la muerte envolviera la vida, la belleza, con la terrible ternura del amor. Como si la muerte *amara* la vida.

India Song es como si ella se viera, como uno se da, es como si ella se «la» viera finalmente, aquella que siempre la fascinó. Y es una suerte de sol muy negro: en el centro está la famosa dama, aquella que drena todos los deseos en todos los libros. De texto en texto la cosa se precipita, hay un abismo. Es un cuerpo de mujer que no se conoce a sí mismo, pero que sabe algo en lo negro, que sabe lo negro, que sabe la muerte. Ella está ahí, está encarnada, y de nuevo está ese sol al revés, puesto que todos los rayos que son rayos masculinos vienen a injertarse sobre ese abismo que es ella, irradian hacia ella. Evidentemente, el filme desplaza el impacto de los libros, porque allí hay rostros. No puedes dejar de verlos. Mientras que en los libros siempre están indicados como no visibles, como dispersos.

M. Foucault: Sí, es eso. Mientras que la visibilidad de los filmes no es de todos modos la de una presencia. No sé si Lonsdale actúa en ese filme. Me imagino, porque es a tal punto un actor para Marguerite Duras. Tiene en él una especie de espesor de niebla. No se sabe qué forma tiene. No se sabe qué cara tiene. ¿Lonsdale tiene una nariz, Lonsdale tiene un mentón? ¿Tiene una sonrisa? De todo eso no sé rigurosamente nada. Es grueso y macizo como una niebla sin forma, y además de ahí surge esa suerte de zumbidos que vienen no se sabe de dónde, y que son su voz, o incluso sus gestos, que no tienen ningún asidero visible, que atraviesan la pantalla y que llegan hasta uno. Una especie de tercera

dimensión, donde no habría más que la tercera dimensión y no las otras dos para apoyarla, de manera que siempre es hacia adelante, siempre entre la pantalla y uno, nunca sobre ni en la pantalla. Lonsdale es eso. Me parece que Lonsdale se corporiza absolutamente con el texto de Duras, o más bien con esa mezcla texto/imagen. [...]

«SADE, SARGENTO DEL SEXO»

Entrevista con G. Dupont,
Cinématographe, n.º 16, diciembre de 1975-enero de 1976.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 164,
© Gallimard, 1994.

—Cuando usted va al cine, ¿se siente impactado por el sadismo de algunos filmes recientes, ya sea que transcurran en un hospital o, como en el último Pasolini,[77] *en una falsa prisión?*

—Me sentí impactado —por lo menos hasta estos últimos tiempos— por la ausencia de sadismo y la ausencia de Sade. Por otra parte, las dos cosas no son equivalentes. Puede haber Sade sin sadismo y sadismo sin Sade. Pero dejemos de lado el problema del sadismo, que es más delicado, y quedémonos en Sade. Creo que no hay nada más alérgico al cine que la obra de Sade. Entre las numerosas razones, primero ésta: la meticulosidad, el ritual, la forma de ceremonia rigurosa que adoptan todas las escenas de Sade excluyen todo lo que podría ser un juego suplementario de la cámara. La menor adición, la menor supresión, el más pequeño adorno son insoportables. No hay una fantasía abierta, sino una reglamentación cuidadosamente programada. No bien algo falla o se formula como sobreimpresión, todo se estropea. No hay lugar para una imagen. Los blancos no deben ser llenados sino por los deseos y los cuerpos.

—En la primera parte de El topo, *de Jodorowsky, hay una orgía sanguinaria, un recorte de cuerpos bastante significativo. El sadismo en el cine ¿no es ante todo la manera de tratar a los actores y sus cuerpos? En particular, ¿las mujeres en el cine no son (mal) tratadas como los apéndices de un cuerpo masculino?*

—La manera que se tiene de tratar el cuerpo en el cine

[77] *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, 1975.

contemporáneo es una cosa muy nueva. Miren los besos, las caras, los labios, las mejillas, los párpados, los dientes, en un filme como *La muerte de María Malibrán*, de Werner Schroeter. Llamar a eso sadismo me parece totalmente falso, salvo por el desvío de un vago psicoanálisis donde se trataría del objeto parcial, del cuerpo fragmentado, de la vagina dentada. Hay que volver a un freudismo de calidad bastante baja para transportar sobre el sadismo esa manera de hacer cantar los cuerpos y sus prodigios. Hacer de una cara, de un pómulo, de los labios, de una expresión de los ojos; hacer lo que hace Schroeter con esto no tiene nada que ver con el sadismo. Se trata de una multiplicación, un brote del cuerpo, una exaltación de alguna manera autónoma de sus menores partes, de las menores posibilidades de un fragmento del cuerpo. Hay aquí un cuerpo anarquizado donde las jerarquías, las localizaciones y las denominaciones, la organicidad, si usted quiere, están en vías de deshacerse. Mientras que, en el sadismo, es realmente el órgano en cuanto tal el que es objeto del encarnizamiento. Tienes un ojo que mira, te lo arranco. Tienes una lengua que tomé entre mis labios y que mordí, te la voy a cortar. Con esos ojos ya no podrás ver; con esa lengua ya no podrás ni comer ni hablar. El cuerpo en Sade todavía es fuertemente orgánico, anclado en esa jerarquía, pero la diferencia por supuesto es que la jerarquía no se organiza, como en la vieja fábula, a partir de la cabeza sino a partir del sexo.

Mientras que, en ciertos filmes contemporáneos, la manera que se tiene de hacer escapar el cuerpo a sí mismo es de un tipo muy diferente. Justamente se trata de desmantelar esa organicidad: no es ya una lengua, es algo muy distinto que una lengua lo que sale de una boca; no es el órgano de la boca profanado y destinado al placer de otro. Es una cosa «innominable», «inutilizable», fuera de todos los programas del deseo; es el cuerpo que se ha vuelto enteramente plástico por el placer: algo que se abre, que se tiende, que palpita, que late, que se destapa. En *La muerte de María Malibrán*, la manera en que las dos mujeres se abrazan, ¿qué es? Dunas, una caravana en el desierto, una flor voraz que se adelanta, mandíbulas de insecto, una anfractuosidad a ras de la hierba. Todo eso es antisadismo. Para la ciencia cruel del deseo, nada que hacer con esos seudópodos informes que son los movimientos lentos del placer-dolor.

—¿Vio usted en Nueva York esos filmes llamados snuff

movies *(en argot norteamericano,* to snuff: *matar) en los que una mujer es cortada en pedazos?*

—No, pero parecería, creo, que la mujer realmente es cortada en pedazos.

—Es puramente visual, sin ninguna palabra. Un medio frío respecto del cine, que es un medio caliente. Nada de literatura acerca del cuerpo: solamente un cuerpo muriendo.

—Eso ya no es cine. Forma parte de los circuitos eróticos privados, que están hechos solamente para encender el deseo. Ya no se trata de ser, como dicen los estadounidenses, *turned on,* con esa cualidad propia de encendido que sólo se debe a las imágenes, pero que no es menor que aquella que se debe a la realidad, pero distinta.

—¿No es la cámara la amante que trata el cuerpo del actor como una víctima? Pienso en las sucesivas caídas de Marilyn Monroe a los pies de Tony Curtis en Some Like It Hot. *Seguramente, la actriz debió vivir eso como una secuencia sádica.*

—La relación entre el actor y la cámara de que usted habla a propósito de ese filme me parece todavía muy tradicional. Lo encontramos en el teatro: el actor que se hace cargo del sacrificio del héroe y que lo realiza hasta en su propio cuerpo. Lo que me parece nuevo en el cine de que he hablado es ese descubrimiento-exploración del cuerpo que se hace a partir de la cámara. Me imagino que, en esos filmes, la toma de vista debe ser de una gran intensidad. Se trata de un encuentro a la vez calculado y aleatorio entre los cuerpos y la cámara, descubriendo algo, levantando un ángulo, un volumen, una curva, siguiendo una traza, una línea, eventualmente una arruga. Y luego, bruscamente, el cuerpo se desorganiza, se convierte en un paisaje, una caravana, una tempestad, una montaña de arena, etc. Es lo contrario del sadismo, que recortaba la unidad. Lo que hace la cámara en Schroeter es no detallar el cuerpo por el deseo, es hacer levantar el cuerpo como una masa y hacer nacer de él imágenes que son imágenes de placer e imágenes para el placer. En el punto del encuentro siempre imprevisto de la cámara (y de su placer) con el cuerpo (y las pulsaciones de su propio placer) nacen esas imágenes, placeres de múltiples entradas.

El sadismo era anatómicamente sabio y, si causaba estragos, era en el interior de un manual de anatomía muy razonable. No hay locura orgánica en Sade. Querer retranscribir a Sade, ese anatomista meticuloso, en imágenes preci-

sas no funciona. O Sade desaparece o se hace un cine perimido.

— *Un cine perimido en el sentido propio, puesto que recientemente se tiende a asociar, en nombre de una reactivación retro, fascismo y sadismo. Como Liliana Cavani en* Portero de noche *y Pasolini en* Saló. *Ahora bien, esta representación no es la historia. Se visten los cuerpos con viejos trajes que representan la época. Querrían hacernos creer que los secuaces de Himmler corresponden al Duque, al Obispo, a la Excelencia del texto de Sade.*

— Es un error histórico total. El nazismo no fue inventado por los grandes locos eróticos del siglo XX, sino por los pequeñoburgueses más siniestros, aburridos, repugnantes que se pueda imaginar. Himmler era vagamente agrónomo y se había casado con una enfermera. Hay que comprender que los campos de concentración nacieron de la imaginación conjunta de una enfermera de hospital y de un criador de pollos. Hospital más corral: ésa es la fantasía que había detrás de los campos de concentración. Allí mataron a millones de personas, así que no digo esto para disminuir la censura que hay que descargar sobre la empresa, sino justamente para quitarle el encanto de todos los valores eróticos que quisieron sobreimprimirle.

Los nazis eran domésticas en el mal sentido del término. Maniobraban con trapos y escobas, queriendo purgar a la sociedad de todo lo que consideraban inmundicias, suciedades, basuras: sifilíticos, homosexuales, judíos, sangres impuras, negros, locos. Es el infecto sueño pequeñoburgués de la limpieza racial lo que subyacía al sueño nazi. Eros ausente.

Dicho lo cual, no es imposible que, de una manera local, hayan habido, en el interior de esta estructura, relaciones eróticas que anudaran, en el enfrentamiento, los cuerpo a cuerpo entre el verdugo y el supliciado. Pero era accidental.

El problema que se plantea es saber por qué hoy imaginamos tener acceso a ciertas fantasías eróticas a través del nazismo. ¿Por qué esas botas, esas gorras, esas águilas, con que a menudo se apasionan, sobre todo, en los Estados Unidos? ¿No es la incapacidad en que nos encontramos de vivir realmente ese gran encantamiento del cuerpo desorganizado el que hace que nos abalancemos sobre un sadismo meticuloso, disciplinario, anatómico? El único vocabulario que poseamos para retranscribir ese gran placer del cuerpo en explosión ¿sería esa triste fábula de un reciente apocalipsis

político? ¿No poder pensar la intensidad del presente sino como el fin del mundo en un campo de concentración? Fíjense qué pobre es nuestro tesoro de imágenes. Y cuán urgente fabricar uno nuevo en vez de llorar con los quejumbrosos de la «alienación» y de vilipendiar el «espectáculo». [...]

«SOBRE *HISTOIRE DE PAUL*»

Entrevista con R. Féret,
Cahiers du cinéma, n.os 262-263, enero de 1976.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 171,
© Gallimard, 1994.

M. Foucault: Cuando vi su filme me froté los ojos. Me froté los ojos porque reconocí a actores profesionales; ahora bien, no puedo decir que lo que yo veía en el filme era como el asilo, era el asilo. Me pregunté si con sus actores no se había pasado usted varias semanas o varios meses en un asilo estudiando lo que allí ocurría, observando los gestos, escuchando los diálogos. Usted me explicó que no era así, que en suma había dejado a sus actores seguir una suerte de línea, de hilo director, la propia inclinación que había percibido en ellos; y fue trabajando con ellos en esa línea que era la suya como usted llegó a que les salieran esos personajes que pertenecen típicamente al asilo. ¿Es así como ocurrió?

R. Féret: No tuvimos necesidad de que los actores fueran a hacer pasantías en los hospitales psiquiátricos pero, desde el comienzo de la concepción, incluso antes de la realización del filme, en el nivel de la escritura del argumento, el equipo ya reunido pudo apoyarse en experiencias reales de gente que estuvo en asilos como enfermo. Desde el comienzo quisimos construir un filme desde el punto de vista del grupo de los locos. A partir del estudio de esas experiencias reales llevamos a cabo una reflexión sobre la institución asilar, y los actores intervinieron en forma inmediata. Escribí para ellos a partir del conocimiento íntimo que tenía de ellos. Durante los quince días de ensayos se encontraron en los decorados, los trajes y los accesorios propios del medio asilar y, con ayuda de una video, pudimos controlar, enriquecer, desarrollar los temas que habíamos elaborado. Los actores vivieron las condiciones de un asilo.

M. Foucault: Usted tomó a actores, los puso en un espacio,

en medio de un sistema de coexistencia, con ropa que es la del asilo, y los dejó seguir su línea; uno toma a enfermos mentales, los viste, los distribuye como usted hizo, se los deja seguir sus líneas, y se obtiene la misma cosa. Hay un efecto propio del espacio asilar, de los muros, de la coexistencia, de la jerarquía asilar, y usted les da vía libre, los hace surgir de la misma manera en alguien que es un enfermo, en alguien que está en un estado de angustia espantosa, o en alguien que después de todo hace su oficio de actor para ganarse la vida. Entonces hay aquí una experiencia asombrosa sobre la fuerza y los efectos plásticos del poder asilar. Los comportamientos de estos personajes, tan caracterizados y estereotipados, hablando con propiedad no son síntomas ni enfermedades, es la vegetación y la fauna asilar: el que se ríe, con su risa sardónica, su agitación a veces bonachona, otras ansiosa; el preguntón angustiado, el que dice sus oraciones, toda esa gente está cada una en su propia línea; las líneas no se cortan verdaderamente; es un poco como las autopistas, donde cada carril, cuando se lo mira desde arriba, parece cruzar al otro, pero de hecho pasa por encima o por debajo, de manera que nunca se encuentran; así que cada uno está sobre su cinta que corta a las otras pero nunca las encuentra; pero tomadas juntas en su seudocruzamiento, esas líneas solitarias forman «escenas» que no son verdaderamente del orden de la comunicación sino de la yuxtaposición y de la soledad: partidas de tenis de mesa, juegos de naipes, comidas.

Va a ser criticado por el problema de los médicos, porque estos son caricaturescos; hasta son los únicos personajes que están caricaturizados (los enfermeros no); grotescos, la cabalgata a través de las salas del asilo, los interrogatorios que no requieren respuesta; no es eso la realidad de la práctica médica en los asilos.

R. Féret: Se habló mucho, en el nivel de la preparación del filme, del papel de los médicos y, efectivamente, a algunos médicos que ven el filme no les causa mucha gracia. La diferencia que hay entre el tratamiento de los enfermeros y el de los médicos viene del hecho de que los enfermeros y los enfermos son dos grupos que flirtean un poco, sin duda porque la promiscuidad entre ellos es más grande y porque pertenecen, en todo caso, en el filme, a la misma clase social. Por lo que respecta a los médicos es diferente, máxime cuando los mostramos desde el punto de vista de los enfermos, en qué papel aparecen frente a ellos con su poder, su saber, sus

visitas intermitentes. Frente a la realidad objetiva de la práctica de los médicos desarrollamos la propiedad subjetiva que tienen de ellos los enfermos.

M. Foucault: En suma, lo que usted quería mostrar es que basta con que el poder médico sea dado bajo una dosis homeopática, basta con que el médico pase, haga una pregunta, dé una orden, para cristalizar el sistema; es la pequeña piedra angular, y todo se mantiene. Los médicos son vistos de algún modo por encima, según esa perspectiva de rana de la que hablaba Nietzsche, y que ve el mundo de abajo arriba, y es por lo tanto ese personaje a la vez inaccesible, fugitivo o enigmático, con pies y manos enormes, con cabeza microscópica, con voz de altoparlante, a la vez omnipotente y siempre elidido, presente por todos sus efectos en el asilo, y siempre ausente.

R. Féret: Algunas personas me hacen el siguiente reproche: usted se contenta con describir, pero describiendo no parece tomar posición, no muestra ni las causas ni las soluciones, no hace más que describir los efectos. Por lo tanto, no tiene una actitud constructiva frente a ese problema.

M. Foucault: Fíjese usted, yo creo que describir es ya algo importante. Y, además, usted hizo más que eso. Recordará esas experiencias que se hicieron en California, en cuyo transcurso cierta cantidad de estudiantes considerados como sanos de mente fueron enviados con un falso diagnóstico médico a cierta cantidad de hospitales, y el problema era saber al cabo de cuánto tiempo iban a reconocer que no estaban enfermos. Los enfermos se dieron cuenta de inmediato, y los responsables médicos al cabo de algunas semanas. Por mi parte, yo creo que usted tomó a gente sana de mente y que reconstituyó a su alrededor un medio asilar y mostró lo que allí se produce. A causa de eso, en la medida en que es una experiencia, diría que es altamente constructivo; porque, a partir de ahí, se puede comprender toda una serie de mecanismos y de efectos que son propios del internamiento asilar. Nunca se había hecho una experiencia como ésa, sobre los efectos reales de la ficción asilar.

R. Féret: En el centro de esa experiencia «objetiva» yo quise poner la experiencia subjetiva de Paul; eso para permitir que el espectador entre él mismo en el asilo.

M. Foucault: El personaje no es más que una página en blanco. Tiene diferentes círculos que giran por encima de su cabeza. Inmediatamente a su alrededor, alrededor de su cama,

está el círculo de los enfermos, un poco por encima y de pie está el círculo de los enfermeros y, además, yendo de aquí para allá, como caracoleando sobre las nubes, los médicos. Ahora bien, no se sabe rigurosamente nada de lo que lo llevó al asilo, salvo el plano de agua que se repite varias veces y que, pienso, designa el suicidio que debió o que quiso cometer; creo que también debe significar el carácter insular del asilo, el agua fue franqueada, ahora está en medio de esa agua, y cada vez que deja el asilo durmiendo, soñando, encuentra esa agua que lo separa, y es la marca de su subjetividad y del carácter perspectivo del filme. [...]

«ENTREVISTA CON MICHEL FOUCAULT»

Entrevista con P. Kané,
Cahiers du cinéma, n.º 271, noviembre de 1976,
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 180,
© Gallimard, 1994.

[...] —*Entonces, ¿está de acuerdo con el proyecto del filme de R. Allio, que más bien está centrado en la idea de una toma de palabra campesina? ¿O también pensaba usted en eso antes?*

—No. Haber pensado en eso es el mérito de Allio, pero yo lo suscribí enteramente porque, al reconstituir ese crimen del exterior, con actores, como si fuera un acontecimiento, y nada más que un acontecimiento criminal, creo que se pierde lo esencial. Había que situarse, por un lado, en el interior del discurso de Rivière, era necesario que el filme fuera el filme de las memorias y no el filme del crimen, y, por otra parte, que ese discurso de un pequeño campesino normando de los años 1835 fuera tomado en lo que podía ser el discurso del campesinado en esa época. Ahora bien, ¿qué es lo más cercano a esa forma de discurso, si no precisamente lo que se dice actualmente con esa misma voz por los campesinos del mismo lugar? Y, finalmente, a través de ciento cincuenta años, son las mismas voces, los mismos acentos, las mismas palabras torpes y roncas las que cuentan la misma cosa apenas transpuesta. Debido a que Allio escogió hacer la conmemoración de ese acto en los mismos lugares y casi con los mismos personajes que hace ciento cincuenta años, son los mismos campesinos los que, en el mismo lugar, recomienzan el mismo gesto. Era difícil reducir todo el aparato del cine, todo el aparato fílmico a tal sutileza, y eso es realmente extraordinario, y bastante único, creo, en la historia del cine.

Lo que también es importante en el filme de Allio es que da su tragedia a los campesinos. En el fondo, la tragedia del campesino hasta fines del siglo XVIII era tal vez todavía el ham-

bre. Pero a partir del siglo XIX, y quizá todavía hoy, era, como toda gran tragedia, la tragedia de la ley, de la ley y de la tierra. La tragedia griega es la tragedia que narra el nacimiento de la ley y los efectos mortales de la ley sobre los hombres. El caso Rivière transcurre en 1836, vale decir, unos veinte años después de la puesta en aplicación del Código Civil: una nueva ley es impuesta a la vida cotidiana del campesino, y él se debate en ese nuevo universo jurídico. Todo el drama de Rivière es un drama del derecho, un drama del Código, de la ley, de la tierra, del matrimonio, de los bienes... Ahora bien, siempre es en el interior de esta tragedia donde se mueve el mundo campesino. Y lo que es importante, pues, es hacer actuar a campesinos actuales ese viejo drama que es al mismo tiempo el de su vida: así como los ciudadanos griegos veían la representación de su propia ciudad en su teatro.

—¿Qué papel puede tener, en su opinión, el hecho de que los campesinos normandos de ahora puedan conservar en mente, gracias al filme, ese acontecimiento, esa época?

— Hay mucha literatura sobre los campesinos; pero no mucho una literatura campesina, una expresión campesina. Ahora bien, tenemos aquí un texto escrito en 1835 por un campesino, en su lenguaje propio, es decir, el de un campesino apenas alfabetizado. Y hete aquí que los campesinos actuales tienen la posibilidad de actuar ellos mismos, con sus propios medios, ese drama que era el de su generación, apenas anterior, en el fondo. Y al mirar la manera en que Allio hace trabajar a sus actores, sin duda pudo observar usted que en un sentido estaba muy cerca de ellos, que les daba muchas explicaciones y los apuntalaba enormemente, pero que, por otro lado, les dejaba mucha latitud, de modo que se percibiera realmente su lenguaje, su pronunciación, sus gestos. Y, si usted quiere, creo que es políticamente importante dar a los campesinos la posibilidad de actuar ese texto campesino. De ahí también la importancia de los actores exteriores para representar el mundo de la ley, los juristas, los abogados..., toda esa gente que son gente de la ciudad y que, en el fondo, son exteriores a esa comunicación muy directa entre el campesino del siglo XIX y el del siglo XX que supo realizar Allio y, hasta cierto punto, dejó realizar a esos actores campesinos.

—Pero ¿no hay un peligro de que no tomen la palabra sino a través de una historia tan monstruosa?

— Eso es lo que se podía temer; y Allio, cuando empezó a hablarles de la posibilidad de hacer el filme, no se atrevió

demasiado al comienzo a decirles verdaderamente de qué se trataba. Y cuando se los dijo, se sorprendió mucho de ver que aceptaban muy bien y que el crimen no les planteaba ningún problema. Por el contrario, en vez de convertirse en un obstáculo, fue una especie de lugar donde pudieron encontrarse, hablar y transmitir todo un montón de cosas que eran las de su vida cotidiana. De hecho, en vez de haberlos bloqueado, ese crimen, más bien, los liberó. Y si se les hubiera pedido que actuaran algo que estaba más cerca de su vida cotidiana, de su actualidad, tal vez se hubiesen sentido más en representación, más en el teatro que actuando esa especie de crimen lejano y un poco mítico, a cuyo resguardo pudieron entregarse con alma y vida con su propia realidad. [...]

«EL RETORNO DE PIERRE RIVIÈRE»

Entrevista con G. Gauthier,
La Revue du cinéma, n.º 312, diciembre de 1976.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 185,
© Gallimard, 1994.

—Usted, que descubrió a Pierre Rivière, ¿lo reconoció en el filme de René Allio?

—Diré que no había que reconocerlo. Está ahí, eso es todo... Lo que me había interesado en los documentos Rivière era el hecho de que, justamente, había caído completamente en el olvido muy poco tiempo después de su caso y pese a la relativa repercusión del crimen. Aunque los grandes médicos de la época se hayan interesado en su caso, había desaparecido por completo de la jurisprudencia médica. Nadie más había hablado de él: había formulado a los médicos de la época un enigma que no había podido resolver ninguno de ellos, y resultaba que se podía disponer del conjunto de los expedientes del proceso y, todavía mejor, de las memorias del mismo Rivière. Publicar el libro era replantear la cuestión Rivière, relanzar a Rivière después de ciento cincuenta años de psiquiatría, el descubrimiento del psicoanálisis, la generalización de la medicina penal, de la criminología, era decir a la gente de ahora: aquí lo tienen de nuevo, ¿qué tienen que decir de esto? Me parece que el filme de Allio es precisamente esta pregunta, pero formulada con más urgencia de lo que lo podía hacer el libro, porque, con ese actor extraordinario, Claude Hébert, había encontrado no a Pierre Rivière, sino a alguien que era el mejor soporte posible para relanzar la pregunta: ¿quién es Pierre Rivière?

—El cine histórico, habitualmente, más bien tiene tendencia a responder que a formular preguntas. ¿No espera el espectador que se le diga más bien: éste es el verdadero Pierre Rivière?

—No pienso que el filme pretenda ser verdadero. El filme

no dice: éste es Pierre Rivière. Lo que es impactante desde un punto de vista histórico, en la empresa de Allio, es que no se trató de reconstituir el caso Rivière. Se trató, tomando los documentos, tomando las memorias, tomando lo que efectivamente fue dicho por alguien que se llamaba Pierre Rivière, por su familia, por sus vecinos, por jueces, de preguntarse cómo es posible, en el momento actual, reubicar esas palabras, esas cuestiones, esos gestos en la boca, en el cuerpo, en el comportamiento de gente que ni siquiera son actores profesionales, campesinos del mismo lugar, que son isomorfos a los del caso de 1836. Y, además, se vuelve a lanzar la cuestión lo más cerca dellugar donde había sido planteada. Lo importante es que la gente de la región del rodaje haya participado en la fabricación del filme, que haya tomado posición respecto de los diferentes personajes, de los diferentes episodios, que haya actuado eso, y que, por su actuación, haya replanteado la cuestión.

—*A través de* Les Camisards,[78] *luego* Pierre Rivière, *¿se podría describir una manera de «hacer historia»...? ¿Allio realmente hace historia?*

—¿Allio hace historia? No creo. Hacer historia es una actividad erudita, necesariamente más o menos académica o universitaria. En cambio, transmitir la historia, o tener una relación con la historia, o intensificar regiones de nuestra memoria o de nuestro olvido es lo que hace Allio, es lo que puede hacer el cine. Podría intentarse ver cómo los filmes de Allio transmiten la historia, cómo, por ejemplo, la voz de Jean Cavalier en *Les Camisards*, efectivamente, en el momento actual, puede ser reactivada y, empleando exactamente las mismas palabras, dirigirse directamente a la gente de nuestra época, después de 1968. Allio no muestra lo que pasó, no reactualiza acontecimientos, ya sea en el modo imaginario, ya en el modo de la reconstitución escrupulosa. Hay cierto segmento de nuestra historia que es lo que es; cuando se lo toma, cuando se extraen los elementos, cuando se hace un filme de esto, cuando se ponen las palabras en la boca de los personajes, ¿qué se produce?

—*En los dos filmes históricos de Allio hay por lo menos dos niveles de referencia: aquel de los manuscritos, literario, y aquel de la tradición pictórica realista, visual. ¿Acaso esta doble referencia contribuye a transmitir mejor la historia?*

[78] Filme de R. Allio, 1971.

—Los dos niveles se opondrían si él quisiera hacer una reconstitución. No se oponen en la medida en que él convoca, por un lado, y en que transmite, por el otro, esos elementos que constituyen nuestra historia, y donde, en efecto, está la pintura, es decir, el sistema de representación del campesinado tal como se lo puede encontrar en Millet, cierta mirada completamente exterior, que capta de arriba a los campesinos, que ciertamente no les quita su intensidad pero en cierto modo los fija. Está esa mirada, poco más o menos contemporánea del caso Rivière; está la manera en que, en la época, gente como los médicos, los jueces muerden ese mundo campesino con su bullicio, sus sufrimientos. Todo eso debe encajonarse, ocultarse en parte, dejar aparecer elementos, para que la misma cuestión permanezca planteada. Hay en los filmes de Allio un aspecto eterno presente más que una repetición histórica. Es el eterno presente de lo que es lo más fugitivo, vale decir, de lo cotidiano. En Allio está todo el problema de lo cotidiano en el que, desde la dramaturgia brechtia-na hasta lo que él trata de hacer ahora y que está muy lejos de Brecht, de todos modos hay un elemento común: ¿qué es esta significación fuerte, dramática, de lo cotidiano, y cuál es su modo de presencia, permanente, bajo la huida indefinida de esos microacontecimientos que ni siquiera merecen ser narrados y que caen casi fuera de toda memoria? Pero realmente hay cierto nivel donde esto se inscribe y, finalmente, no hay un acontecimiento cualquiera que haya ocurrido en el fondo de nuestras campiñas que, en cierto modo, no se inscriba todavía en el cuerpo de los habitantes de las ciudades del siglo xx. Hay un pequeño elemento de campesinado, un pequeño drama del campo y del bosque, del establo, que está inscrito en alguna parte, que en cierto modo marcó nuestros cuerpos y que todavía los marca de manera infinitesimal.

—*¿Piensa usted que un personaje tan excepcional como Pierre Rivière permitió poner de manifiesto las fuerzas subyacentes de la historia, ésa que Brecht llama las «fuerzas oscuras»?*

—En un sentido, Pierre Rivière llegó a pasar por encima y entrampar a todos los aparatos en los que trataron de agarrarlo. Más bien hubo una doble trampa: por un lado, llegó a escapar a todo, puesto que, finalmente, ni la justicia ni la medicina sabían qué hacer con él, y sus memorias, que lo habían previsto todo, escapan a todas las categorizaciones y a todas las trampas posibles, y cuando le preguntan por qué

mató a su hermanito, él responde: «Para volverme tan detestable a los ojos de todo el mundo, y en particular de mi padre, que mi padre no va a poder sentirse desgraciado cuando me condenen a muerte»; por el otro, esa formidable trampa que había tendido a todo el mundo, y que impedía que lo agarraran del exterior, produjo su condena, y finalmente su muerte, pese al hecho de que fue indultado. Delante de un proyecto tan maravillosamente lúcido, y sobre todo delante de un texto tan admirable, algunos médicos, con seguridad los jurados, los jueces, dijeron: «No puede ser un loco, no se puede dejar de condenarlo, a tal punto es maravillosamente lúcido, fuerte, inteligente». Se escapó de todas las trampas entrampando todas las trampas, y terminó él mismo entrampado. Aquí el filme de Allio, por el juego que establece entre el texto, las memorias —esa voz en *off*— y lo que se ve, restituye muy bien esa doble trampa. Por un lado, es una especie de voz que envuelve todo el resto, en consecuencia, todo el filme es interior a la voz de Rivière, y Rivière no está solamente presente en el filme, lo envuelve como una especie de película, está presente de manera obsesiva en las fronteras exteriores del filme; por la otra, al hacer intervenir voces documentales de periodistas, de jueces, de médicos, restituye el movimiento por el cual Rivière de todos modos fue entrampado por el discurso que se refería a su propio discurso.

— *Hay una de sus fórmulas que a Allio le gusta citar a propósito de su filme, y es: «El grano minúsculo de la historia». Con semejante estrella, y con retraso, ¿no dejó el grano de ser minúsculo?*

— Es *Blow Up*,[79] si usted quiere, una suerte de fenómeno de fragmentación que se produce en todas las empresas de este tipo, así como en la vida cotidiana. Cuando usted abre el diario, lee por ejemplo que un hombre mató a su mujer luego de una pelea: muy simplemente, es la vida cotidiana que, en un momento determinado, como consecuencia de un accidente, de una desviación, de un pequeño exceso, se convirtió en algo enorme, que va a desaparecer de inmediato como un globo. Eso es el caso Rivière, y realmente eso es lo que muestra el filme: una vida cotidiana, una disputa alrededor de un campo, de muebles, de rebaños. Eso es el inconsciente de la historia, no una especie de gran fuerza, de pulsión de vida, de muerte. Nuestro inconsciente histórico está hecho de esos

[79] Filme de M. Antonioni, 1967 (Foucault y Antonioni habían discutido acerca de sus respectivos métodos de trabajo).

millones, de esos miles de millones de pequeños acontecimientos que, poco a poco, como gotas de lluvia, marcan nuestro cuerpo, nuestra manera de pensar, y luego el azar hace que uno de esos microacontecimientos deje huellas y pueda convertirse en una especie de monumento, un libro, un filme. [...]

«LAS MAÑANAS GRISES DE LA TOLERANCIA»

Le Monde, 23 de marzo de 1977.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 201,
© Gallimard, 1994.

¿De dónde vienen los niños? De la cigüeña, de una flor, de Jesús, del tío de Calabria. Pero mejor miren la cara de estos chicos: no hacen nada para dar la impresión de que creen lo que dicen. Con sonrisas, silencios, un tono lejano, miradas que corren a derecha e izquierda, las respuestas a estas preguntas de adultos tienen una docilidad pérfida; ellas afirman el derecho de conservar para sí lo que a uno le gusta murmurar. La cigüeña es una manera de burlarse de los grandes, de pagar con la misma falsa moneda; es la señal irónica, impaciente, de que la pregunta no irá más lejos, que los adultos son indiscretos, que no entrarán en la ronda, y que el «resto» el niño seguirá contándoselo a él mismo.

Así comienza el filme de Pasolini.

*Enquête sur la sexualité** es una traducción muy extraña para *Comizi d'amore:* comicios, reunión o, tal vez, foro de amor. Es el juego milenario del «banquete», pero a cielo abierto, sobre las playas y los puentes, en la esquina de las calles, con niños que juegan a la pelota, muchachos que dan vueltas, bañistas que se aburren, prostitutas arracimadas en un bulevar, o incluso obreros después de la fábrica. Muy lejos del confesionario, muy lejos también de una encuesta donde, bajo la garantía de la discreción, se interroga las cosas más secretas, se trata de *Comentarios callejeros sobre el amor.* Después de todo, la calle es la forma más espontánea de la convivencialidad mediterránea.

Al grupo que deambula u holgazanea, Pasolini, como quien no quiere la cosa, tiende su micrófono: formula a los cuatro

* «Encuesta sobre la sexualidad», título francés del filme. [N. del T.]

vientos una pregunta sobre el «amor», sobre ese campo indeciso donde se cruzan el sexo, la pareja, el placer, la familia, el noviazgo con sus costumbres, la prostitución y sus tarifas. Alguien se decide, responde vacilando un poco, se tranquiliza, habla por los otros; estos se acercan, aprueban o refunfuñan, con el brazo sobre los hombros, las caras pegadas; las risas, la ternura, un poco de fiebre, circulan rápido entre esos cuerpos que se amontonan o se rozan. Y que hablan de ellos mismos con tanta mayor discreción y distancia cuanto más vivo y cálido es su contacto: los adultos se yuxtaponen y discurren, los jóvenes hablan poco y se abrazan. Pasolini entrevistador se esfuma, Pasolini cineasta mira con todas sus orejas.

El documento es inapreciable cuando uno se interesa más en esas cosas que se dicen que en el misterio que no se dice. Tras el reino tan largo de lo que se llama (muy apresuradamente) la moral cristiana, se podía esperar, en esta Italia de los primeros años sesenta, cierta efervescencia de lo sexual. En absoluto. Obstinadamente, las respuestas son dadas en términos de derecho: a favor o en contra del divorcio, a favor o en contra del predominio del marido, a favor o en contra de la obligación de virginidad para las chicas, a favor o en contra de la condena de los homosexuales. Como si la sociedad italiana de esa época, entre los secretos de la penitencia y las prescripciones de la ley, aún no hubiese encontrado voz para esa confidencia pública del sexo que hoy difunden nuestros medios.

«¿No hablan? Es porque tienen miedo de hacerlo», explica Musatti, psicoanalista trivial, a quien Pasolini interroga de tanto en tanto, así como a Moravia, sobre la encuesta que está haciendo. Pero Pasolini, a todas luces, no lo cree. Lo que atraviesa todo el filme no es, creo, la obsesión del sexo, sino una suerte de aprensión histórica, de vacilación premonitoria y confusa ante un nuevo régimen que nace entonces en Italia, el de la tolerancia. Y es ahí donde se marcan los cortes, en esa muchedumbre que, sin embargo, coincide en hablar del derecho cuando se la interroga sobre el amor. ¿Cortes entre hombres y mujeres, campesinos y citadinos, ricos y pobres? Sí, por supuesto, pero sobre todo entre los jóvenes y los otros. Estos temen un régimen que va a perturbar todos los ajustes dolorosos y sutiles que habían garantizado el ecosistema del sexo (con la prohibición del divorcio que retiene, de manera desigual, al hombre y la mujer, con el burdel que sirve de

figura complementaria a la familia, con el precio de la virginidad y el costo del matrimonio). Los jóvenes encaran este cambio de una manera muy diferente; no con gritos de alegría, sino con una mezcla de gravedad y de desconfianza, porque saben que está ligado a transformaciones económicas que corren el riesgo de volver a conducir a las desigualdades de la edad, de la fortuna y del estatus. En el fondo, las mañanas grises de la tolerancia no encantan a nadie, y nadie presiente en ellas la fiesta del sexo. Con resignación o furor, los viejos se inquietan: ¿qué pasará con *el* derecho? Y los «jóvenes», con obstinación, responden: ¿qué pasará con *los* derechos, con *nuestros* derechos?

Este filme, que ya tiene quince años, puede servir de punto de referencia. Un año después de *Mamma Roma,* Pasolini persigue lo que va a ser, en sus filmes, la gran saga de los jóvenes. De esos jóvenes en los cuales no veía en absoluto a adolescentes para psicólogos, sino la forma actual de una «juventud» que nuestras sociedades, desde la Edad Media, desde Roma y Grecia, nunca pudieron integrar, que temieron o rechazaron, a la que nunca lograron someter, salvo haciéndola matar de tanto en tanto en la guerra.

Y, además, 1963 era la época en que Italia acababa de entrar ruidosamente en ese movimiento de expansión-consumo-tolerancia cuyo balance debía hacer Pasolini, diez años después, en *Escritos corsarios.* La violencia del libro responde a la inquietud del filme.

1963 era también la época en que comenzaba un poco en todas partes en Europa y los Estados Unidos ese cuestionamiento de las formas múltiples del poder que los sabios nos dicen que está «de moda». ¡Y bien! Sea; la «moda» corre el riesgo de llevarse todavía algún tiempo, como estos días en Bolonia.

«LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS Y LOS GUSANILLOS COTIDIANOS»

Entrevista con B. Sobel, *Cahiers du cinéma*, n.º 6, fuera de serie *Syberberg*, febrero de 1980.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 284,
© Gallimard, 1994.

—Cuando yo vi el filme por primera vez, en Alemania, quedé encantado, encantado como por una bruja. Me sentí impactado porque conozco un poco Alemania, conozco un poco su cultura. Y también inquieto. Pensé que ese filme tenía algo de perverso. De hecho, todo el mundo desconfía un poco de este filme. ¿Cuál fue su reacción? ¿Acaso se dijo: «¡Esto es lo que había que hacer!»?

—No, porque no hay *una* cosa que hacer a propósito de lo que pasó en los años 1930-1945, hay mil, diez mil, las habrá indefinidamente. Es cierto que la chapa de silencio que, por razones políticas, se dejó caer sobre el nazismo después de 1945 es tal que era imposible no plantear la cuestión: «¿Qué pasa en la cabeza de los alemanes? ¿Qué pasa en su corazón? ¿Qué pasa en su cuerpo?». Algo debía pasar y, con un poco de ansiedad, se esperaba ver cómo iba a salir del otro lado del túnel; en la forma de qué mito, de qué historia, de qué herida iba a aparecer. El filme de Syberberg es un bello monstruo. Digo «bello» porque es lo que más me impactó, y es tal vez lo que usted quiere decir cuando habla del carácter perverso del filme. No hablo de la estética del filme, de la que nada conozco; él logró hacer surgir cierta belleza de esa historia sin ocultar nada de lo que tenía de sórdido, de infame, de cotidianamente abyecto. Tal vez es ahí donde tomó del nazismo lo que tenía de más maléfico, cierta intensidad de la abyección, cierto brillo de la mediocridad, que sin duda fue un poder de embelesamiento del nazismo.

—Cuando vi el filme, también tuve una sensación extraña: tuve la revelación sorprendente de que los jóvenes vivieron el nazismo como una utopía, como una utopía real. Me pareció

muy importante que Syberberg no juzgue, no condene, sino que haga sensible el hecho de que un hombre «normalmente constituido», según las normas clásicas, pueda haber sido un nazi.

—A propósito del filme que se basó en Eva Braun, y que se difundió hace algunos días por la televisión, Simone Weil dijo que «banaliza el horror». Es absolutamente cierto, y el filme sobre Eva Braun, que fue hecho por franceses, era totalmente asombroso por eso mismo. Ahora bien, el filme de Syberberg produce lo inverso, torna infame lo banal. Hace surgir, en lo que hay de banal en cierta manera de pensar, en cierta manera de vivir, en cierta cantidad de ensoñaciones del europeo de los años treinta de todos los días, una virtualidad de ignominia. En esa medida, este filme es exactamente la inversa de los filmes que Simone Weil denunciaba con razón. Me gustaría que un día se pudiera intercalar entre tal y cual parte del filme de Syberberg el filme sobre Eva Braun, que parece estar hecho con una tarjeta postal anticuada, conveniente, mona y aburrida de una honesta familia burguesa de Europa de vacaciones alrededor de los años treinta. La cualidad del filme de Syberberg es, justamente, decir que el horror es banal, que la banalidad implica en sí misma dimensiones de horror, que hay reversibilidad entre el horror y la banalidad. El problema de la literatura trágica y de la filosofía es: ¿qué estatuto dar a los cuatro jinetes del Apocalipsis? ¿Son esos héroes suntuosos y negros que esperan el fin del mundo para hacer irrupción? ¿En qué forma hacen irrupción, con qué cara? ¿La peste, las grandes masacres de la guerra, una hambruna? ¿O bien son cuatro pequeños gusanillos que tenemos todos en el cerebro, en el fondo de la cabeza, en el fondo del corazón?

Es ésa, creo, la fuerza del filme de Syberberg. Él puso claramente de manifiesto los momentos en que lo que ocurre en Europa en los años 1930-1945 es realmente los grandes jinetes negros del Apocalipsis y, además, mostró con claridad el parentesco de alguna manera biológico entre esos cuatro jinetes y los gusanillos cotidianos.

«CONVERSACIÓN CON WERNER SCHROETER»

Entrevista con G. Courant y W. Schroeter,
Werner Schroeter, París, Goethe Institute, 1982.
Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n.º 308,
© Gallimard, 1994.

M. Foucault: Lo que me impactó al ver *La muerte de María Malibrán* y *Willow Springs*[80] es que no se trata de filmes sobre el amor, sino más bien de filmes sobre la pasión.

W. Schroeter: La idea principal de *Willow Springs* descansaba en una obsesión de dependencia que unía a los cuatro personajes, donde nadie conocía las razones exactas de esta dependencia. Por ejemplo, Ila von Hasperg, que representa el papel de la criada y de la mujer de limpieza, no sabe por qué es víctima de ese lazo de dependencia con Magdalena. Esto lo veo como una obsesión.

M. Foucault: Con la excepción de una palabra, creo que estamos hablando de la misma cosa. Primero, tampoco se puede decir, en *María Malibrán*, que haya amor. ¿Qué es la pasión? Es un estado, es algo que se le viene encima, que se adueña de uno, lo agarra por los hombros, que no sabe de pausas, que no tiene origen. De hecho, no se sabe de dónde viene. La pasión ha llegado así. Es un estado siempre móvil, pero que no va hacia un punto determinado. Hay momentos fuertes y momentos débiles, momentos donde se llega a la incandescencia. La situación flota. Vacila. Es una suerte de instante inestable que prosigue por razones oscuras, tal vez por inercia. En su punto límite, trata de mantenerse y de desaparecer. La pasión se da todas las condiciones para continuar y, al mismo tiempo, se destruye por sí misma. En la pasión uno no es ciego. Simplemente, en esas situaciones de pasión no es uno mismo. Ya no tiene sentido ser uno mismo. Se ven las cosas de una manera muy distinta.

[80] Estrenado en 1973.

En la pasión hay también una cualidad de sufrimiento-placer que es muy diferente de lo que se puede encontrar en el deseo o en lo que se llama el sadismo o el masoquismo. No veo ninguna relación sádica o masoquista entre estas mujeres, mientras que existe un estado de sufrimiento-placer completamente indisociable. No son dos cualidades que se mezclan entre ellas, es una sola y misma cualidad. En cada una hay un enorme sufrimiento. No se puede decir que una haga sufrir a la otra. Son tres tipos de sufrimiento permanente y que, al mismo tiempo, son totalmente queridos, porque no hay ninguna necesidad de que estén ahí, presentes.

Estas mujeres se encadenaron en un estado de sufrimiento que las ata, del que no logran desprenderse, y que, sin embargo, lo hacen todo por liberarse. Todo eso es diferente del amor. En el amor, de alguna manera, hay alguien que es titular de ese amor, mientras que en la pasión eso circula entre sus intervinientes.

W. Schroeter: El amor es menos activo que la pasión.

M. Foucault: El estado de pasión es un estado mixto entre sus distintos intervinientes.

W. Schroeter: El amor es un estado de gracia, de alejamiento. En una discusión, hace algunos días, con Ingrid Caven, ella decía que el amor es un sentimiento egoísta porque no considera al otro.

M. Foucault: Perfectamente se puede amar sin que el otro ame. Es un asunto de soledad. Es la razón por la cual, en un sentido, el amor siempre está lleno de solicitaciones de uno para con el otro. Ésa es su debilidad, porque siempre requiere algo al otro, mientras que, en el estado de pasión entre dos o tres personas, es algo que permite una intensa comunicación.

W. Schroeter: Lo que significa que la pasión contiene en ella una gran fuerza comunicativa, mientras que, en el amor, es un estado aislado. Eso me parece muy deprimente, saber que el amor es una creación y una invención interior.

M. Foucault: El amor puede convertirse en pasión, es decir, esa especie de estado del que hablamos.

W. Schroeter: Y, por lo tanto, ese sufrimiento.

M. Foucault: Ese estado de sufrimiento mutuo y recíproco es, en verdad, la comunicación. Me parece que eso es lo que ocurre entre estas mujeres. Esos rostros y esos cuerpos no están atravesados por el deseo, sino realmente por la pasión. [...]

LISTA DE LOS TEXTOS DE FOUCAULT SOBRE EL CINE

«Antirretro», entrevista con P. Bonitzer, S. Daney y S. Toubiana, *Cahiers du cinéma*, n.os 251-252, julio-agosto de 1974 (n.º 140).*

«A propósito de Marguerite Duras», entrevista con H. Cixous, *Cahiers Renaud-Barrault,* n.º 89, octubre de 1975 (n.º 159).

«Hacerse los locos», *Le Monde*, 16 de octubre de 1975 (nº 162).

«Sade, sargento del sexo», entrevista con G. Dupont, *Cinématographe*, n.º 16, diciembre de 1975-enero de 1976 (n.º 164).

«Sobre *Histoire de Paul*», entrevista con R. Féret, *Cahiers du cinéma*, n.os 262-263, enero de 1976 (n.º 171).

«Entrevista con Michel Foucault», entrevista con P. Kané, *Cahiers du cinéma*, n.º 271, noviembre de 1976 (n.º 180).

«El retorno de Pierre Rivière», entrevista con G. Gauthier, *La Revue du cinéma,* n.º 312, diciembre de 1976 (n.º 185).

«Las mañanas grises de la tolerancia», *Le Monde*, 23 de marzo de 1977 (n.º 201).

«Los cuatro jinetes del Apocalipsis y los gusanillos cotidianos», entrevista con B. Sobel, *Cahiers du Cinéma*, nº 6, fuera de serie *Syberberg*, febrero de 1980 (n.º 284).

«Conversación con Werner Schroeter», entrevista con G. Courant y W. Schroeter, *Werner Schroeter,* París, Goethe Institute, 1982 (n.º 308).

* Los números remiten al fragmento de *Dits et Écrits*. [N. del T.]

ÍNDICE

Introducción
LOS MONTAJES DE MICHEL FOUCAULT
Patrice Maniglier, Dork Zabunyan 7

LO QUE PUEDE UN FILME:
FOUCAULT Y EL SABER CINEMATOGRÁFICO
Dork Zabunyan 13
Las memorias de Pierre Rivière:
una «contraprueba» para la cinefilia 15
Momentos de un efecto cine 18
La ascesis fílmica,
o la especificidad del cine según Foucault 24
El cine y la entrevista 29
Ensayo de recalificación de los saberes
por el cine 32

VERSIONES DEL PRESENTE:
LA METAFÍSICA DEL ACONTECIMIENTO SEGÚN FOUCAULT,
ILUSTRADA POR EL CINE
Patrice Maniglier 41
Retrato de Foucault como metafísico 47
El efecto cine sobre la metafísica
del acontecimiento 67

SELECCIÓN DE TEXTOS 99
«Antirretro» 101
«A propósito de Marguerite Duras» 107
«Sade, sargento del sexo» 111
«Sobre *Histoire de Paul*» 117

«Entrevista con Michel Foucault» 121
«El retorno de Pierre Rivière» 125
«Las mañanas grises de la tolerancia» 131
«Los cuatro jinetes del Apocalipsis
y los gusanillos cotidianos» 135
«Conversación con Werner Schroeter» 137

LISTA DE LOS TEXTOS DE FOUCAULT
SOBRE EL CINE 139

Esta edición, de 1500 ejemplares,
se terminó de imprimir en octubre de 2012
en Impresiones Sud América,
Andrés Ferreyra 3767/69,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires.